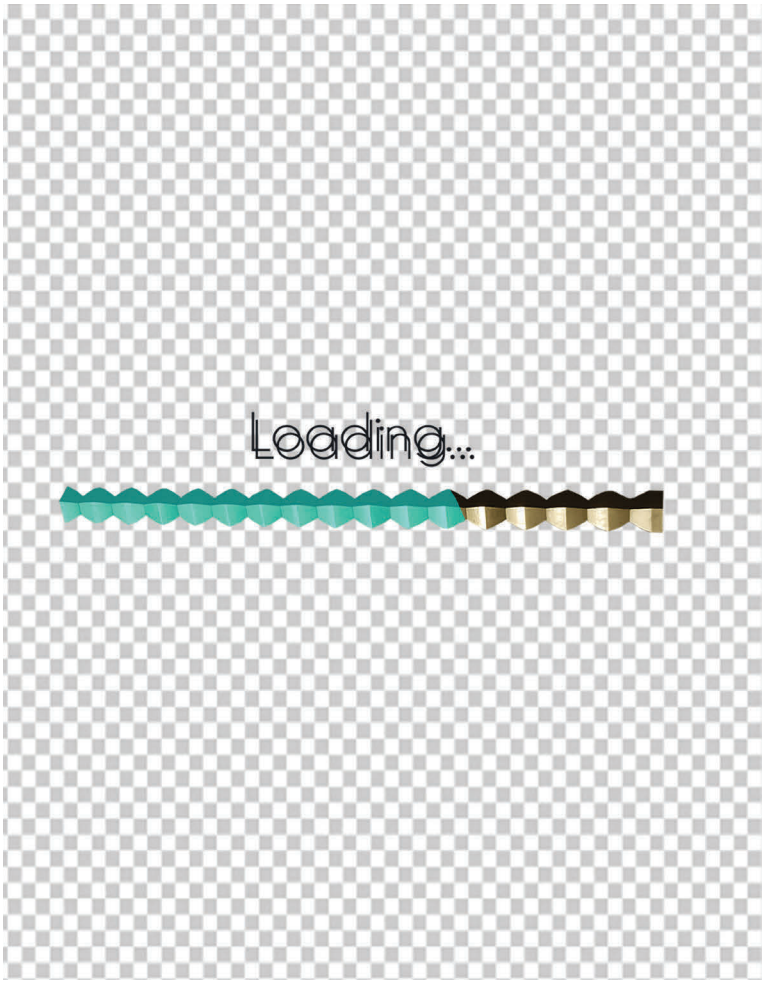

Loading...

SUMAR / CONTENT

DOSAR ARTĂ ȘI DIGITALITATE / DOSSIER ART & DIGITALITY

Abstract / Editorial
Georgiana Cojocaru 4

PROLOGUE. Preliminariile unei discuții despre artă și digitalitate / PROLOGUE. Preliminaries to a Conversation on Art and Digitality
Georgiana Cojocaru 6

Artă și computer / Art and Computers. (In the translation of Yigru Zeltil)
Titus Mocanu 15

Art and Computers. The Shattered Fragments of a Pixelated History
Georgiana Cojocaru 18

Post-digitalul este post-ecran. Către o nouă artă vizuală / Post-Digital is Post-Screen. Towards a New Visual Art
Josephine Bosma 20

Către o estetică a comunelor: dincolo de participare şi post-participare / Towards an Aesthetics of Commons: Beyond Participation and its Post
Magda Tyzlik-Carver 26

Tehnologii la care stăm de veghe / The Watch and See Technologies
Natalya Serkova 32

X este un tucuxi care este un obsidian care este un cerc [o poveste geometrică despre metafizica întunericului] / X is a tucuxi that is an obsidian that is a circle[a geometric story about the metaphysics of darkness]
Anca Bucur 37

Semiosfera alienării / The Semiosphere of Alienation
Anca Bucur 46

Performing Vitality. Despre ontologia obiectului la Simondon / *Performing Vitality*. On the ontology of the thing in Simondon
Cosmina Moroșan 32

INTERVIURI / INTERVIEWS

O istorie personală. Un interviu cu Geert Lovink / A Personal History. An Interview with Geert Lovink
Georgiana Cojocaru 56

Lukas Truniger și arta ca bun al prezentului / Lukas Truniger. Art as an Asset of the Contemporary
Simion Teodor Ștefan 62

Ioan Cernei. Digital Material: către o nouă estetică a erei POST / Digital Material: Towards a New Aesthetics of the "POST" Era
Raluca Nestor Oancea 66

Interviu cu RYBN.ORG / Interview with RYBN.ORG
Georgiana Cojocaru 74

PORTOFOLII DE ARTIST / ARTIST PORTFOLIOS

Silvia Costin 82

Tăietzel Ticălos 86

Anastasia Manole 90

George Crângașu 96

Thea Lazăr 100

Anca Bucur 104

Adrian Ganea 108

Edith Lázár 112

Adela Muntean 116

Mădălina Zaharia 120

Anticorp Solar 126

Cosmina Moroșan 131

EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE /
EXHIBITIONS ABROAD

Atracția magică a malware-ului:
proiect al decăderii delirante /
The Magical Lure of Malware:
Delirious Decay By Design
Ward Jenssen 136

The Otolith Group: Xenogenesis /
The Otolith Group: Xenogenesis
Josh Plough 143

Kate Cooper. Instrumentalizând
personaje digitale /
Instrumentalising Digital Characters
Gabriela Mateescu 150

Ești cu adevărat ecosexual? /
Are You Truly Ecosexual?
Daria Khokhlova & Dmitry Kuvshinov 158

Hito Steyerl. Democratizarea
imaginilor estetice /
The Democratization of Aesthetic Images
Marina Oprea 168

Jesse Darling. PowerPLAYground /
PowerPLAYground
Georgiana Barcan 174

Purgatoriul vanităților.
A 58-a bienală de la Veneția /
Purgatory of Vanities.
58th Biennale di Venezia
Denise Parizek 182

Belu-Simion Făinaru. Poezia tehnologică
a laptelui negru /
The Technological Poetry of Black Milk
Raluca Oancea 190

Tomás Saraceno. Știința ușoară:
de la Antropocen la Aerocen.
O expoziție-manifest /
Lightweight Science: From the
Anthropocene to the Aerocene.
A Manifesto-Exhibition
Bogdan Ghiu 196

Chapter Braak.
Arrangements & Haze: Apparatus 22
Hazy Directions. Confused Mappings
Georgiana Cojocaru 202

EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA /
EXHIBITIONS IN ROMANIA

The Unseen. Performing
Surgery on Your Inner Reality /
The Unseen. Performing
Surgery on Your Inner Reality
Simion Teodor Ștefan 212

Alexandra Croitoru:
Între 100 și 30. O recenzie /
Alexandra Croitoru:
Between 100 and 30. A Review
Ingrid Pimsner 215

RETROSPECTIVE SPAȚII ROMÂNEȘTI
DE ARTĂ CONTEMPORANĂ

Nucleu 0000. Fiecare generație
trebuie să rescrie istoria în felul său.
Un interviu cu Gabriela Mateescu /
Nucleu 0000. Every Generation
Must Rewrite History in Its Own Way.
An Interview with Gabriela Mateescu
Marina Oprea 218

INFO ART / 229
ART INFO

COLABORATORI / 256
CONTRIBUTORS

abstract EDITO

Traversăm niște vremuri interesante, în care nici măcar vizionarismele științei sau ficțiunii nu mai pot ține pasul cu efectele fantastice prin care mașinile ne modulează simțul realității. Regimurile politice, sociale și estetice pe care le instaurează aceste efecte ne acaparează modurile de gândire, ne fac incapabili să reîndreptăm mașinile dinspre cooptarea capitalistă înspre noi idealuri mai puțin compromise. Este ca și cum ne-am afla într-o stare permanentă de anestezie, încremeniți fie de uimire fie de groază. Ba chiar mai rău, fascinația noastră pentru complexitatea și inventivitatea noilor vrăjitorii tech ne face uneori să pierdem din vedere că acestea sunt deseori componente sau unelte într-un proces de perpetuare a inegalității și exploatării. Prejudecățile își fac loc și acolo, în secvențele aparent neutre și neperturbate de cod. Benjamin Bratton scrie despre cum ne supunem necritic unei fantezii a inovației permanente și inteligenței nelimitate „cu o înclinație către dezilUzie și fără respect pentru superstiție sau sentimentalism. Alte alternative ne arată în schimb lumi pline de căcat și durere" (*The Stack,* MIT Press, 2015). Un alt simptom al acestui escapism e faptul că ne așteptăm ca arta să se muleze pe vremurile noastre hipertehnologizate, iar uneori suntem dezamăgiți de faptul că atât teoreticienii, cât și artiștii aleg să prezinte o imagine sumbră a viitorului mașinizat: „în noroiul simbolurilor interșanjabile (arta devenită bani deveniți jucărie devenită energie devenită simbol devenit .JPG devenit art devenită bani), proiectul ce are nevoie de donatori este construirea unei noi structuri ce poate conferi ritm și formă zgomotului global. Strategia acesteia e să se avânte cu capul înainte în banalitatea universalului pentru a găsi coordonatele eclipsei, iar recunoașterea faptului că sfârșitul acestei lumi nu înseamnă sfârșitul ideii de lume, ci al nostru, ar putea fi singurul nostru mod de supraviețuire. Umanitate: venim și plecăm." (*Idem*)

Dar de ce să deschidem o asemenea discuție aici, în București? Până la urmă Bucureștiul nu e cunoscut la momentul de față ca fiind o geografie hiperbolică modelată digital, precum Londra, Shenzhen sau San Francisco. Bucureștiul nu e un spațiu îngropat în straturi promiscue de magie tehnologică, deși încă nu s-a studiat cât de puternic se extinde influența algoritmică a megacentrelor menționate anterior în spații periferice precum Europa de est sau restul lumii care nu e „întâia". Ca practicanți artistici care lucrează în România și profită de pe urma decalajului digital, am încercat să îl echilibrăm și să vedem, în scopul cunoașterii, cum interacționează aceste geografii îndepărtate. Ne face o deosebită plăcere să îi publicăm pe unii din cei mai interesanți artiști români care abordează tema tehnologiei, deschiși față de, și nepierzând din vedere, contextul internațional.

Traducere de Rareș Grozea

ORIAL

digitally shaped hyperbolic geographies proper to London, Shenzhen or San Francisco? This is not a space laden with promiscuous layers of tech-magic although one is yet to measure how powerful and deep the influence of algorithm-driven decisions from the aforementioned mega centres goes on peripheral spaces like Eastern Europe or the rest of the world which is not a 'first'. As art practitioners based here in Romania, and profiting loads from the digital divide, we tried to bridge, for the purpose of knowing, how these remote geographies interact. We are delighted to feature some of the most interesting Romanian artists that engage with the topic of technology, while also opening up and paying attention to the international context.

by Georgiana Cojocaru

We are traversing some interesting times in which even the confabulatory acumens of science or fiction cannot keep up with the wondrous effects machines employ towards modulating our sense of reality. The political, social and aesthetic regimes they install superseded our ways of thinking about them. They impair the power we need to muster in order to reorient machines from their co-option from capital towards less compromised ideals. It is as if we are under a permanent state of anaesthesia, spellbound by either awe or horror. Even worse, sometimes our fascination with what we perceive as utterly complex, inventive tech witcheries makes us casually skip the fact that they are also being part or instruments for the further dissemination of inequality and exploitation. Bias and prejudice make their way even there, in the apparently neutral and unpeturberd sequences of code. Benjamin Bratton pointed to this fact, that we submit rather shamelessly to a fantasy of permanent innovation and unlimited intelligence "with prejudice toward disenchantment and without deference for superstition and sentimentality. Other alternatives suggest instead worlds of shit and pain" (The Stack, MIT Press, 2015). An equally escapist faith could be traced down in the way we expect art to behave around our deeply technological times. And, at times, we might feel let down by the fact that theorists and artists alike often chose to paint a rather disheartening picture for our future around machines: "In the muck of symbolic interchangeability (art into money into toy into energy into symbol into .JPG into art into money), the building project needing donors is a new structure that can give rhythm and shape to the global noise. Its gambit embarks headlong into the banality of the universal so as to find the coordinates of eclipse, and the recognition that the end of this world does not mean the end of worlds, but rather of us, which may be our only means of survival. Humans: we come and go." (Idem)

But why would such conversation be opened here, in Bucharest? After all, Bucharest is not known, at this precise moment of speaking, for being one of those

„Ne sunt cunoscute poveștile care deconstruiesc lumea umanului, precum și faptul că acestea, în cele din urmă, nu afectează dominanța conservatorismelor ideologice ce definesc valorile culturii contemporane. Procesele tehnologice pe care le construim nu au niciun impact asupra capacității noastre de a construi un viitor altfel. Progresul tehnologic, făcut disponibil prin substraturile dorinței capitaliste, trece granițele vieții așa cum o știm, însă nu are un efect fundamental asupra vieții așa cum o trăim."

Amanda Beech: *Space Is No Object.*
The techno image and the regulations of critique

PRO

Acest număr din ARTA abordează o temă care se strânge în momentele inevitabile de ezitare. Tema este trecutul și prezentul întâlnirilor dintre artă și tehnologie.
Alegând o astfel de temă nu am fost mânați de ambiția absurdă de a echivala corpusul de talent și cercetare al atâtor artiști, scriitori, coderi, futuriști, visători, designeri, teoreticieni și filosofi.
Am fost conștienți că până și a încerca doar să amintim toate perspectivele interesante în care tema a fost explorată ne-ar lua ani de zile.

Așa că începem în schimb cu observația corectă făcută de personajul artist sell-out din romanul lui Seth Price *Fuck Seth Price:* „desigur că această artă a viitorului apropiat urma să profite din plin de tehnologie, dat fiind că tehnologia era în perioada noastră singura sferă unde se produceau concepte noi". **[1]**
Afirmația aceasta ne lasă cu următoarea problemă: cum poate un domeniu practic precum arta să transceandă convențiile propriei producții suficient încât să se poată reorienta spre noi sensibilități – dacă le mai putem numi astfel – sau noi matrici ale afectului, cogniției și regimului vizual, acum că mașinile au intrat în scenă?
În aceste vremuri în care o puzderie de forme de control algoritmic se bazează pe procese abstracte și conceptuale ce cooptează strategiile radicale ale contraculturilor secolelor trecute, ne punem întrebarea:
ce răspuns are arta la structurile complexe ale prezentului?

Tehnologia poate fi sfera unde sunt dezvoltate noi concepte și posibilități estetice, însă întrebarea cheie este dacă artistul va juca rolul de *sellout* sau de rioter. Într-un articol din Septembrie 2018, publicat în revista *frieze* și intitulat "Art Versus Silicon Valley: Are Artists Losing the Conceptual Advantage?", Gari Zhexi Zhang se întreabă dacă majoritatea exemplelor recente de (post)producție artistică/estetică, făcută sub egida digitalismului contemporan (pe care-l și abordează), reușesc de fapt să privească dincolo de obiecte și suprafață. **[2]**

Rămânând la obiecte și suprafețe vom vedea doar efectele, nu și adâncimile, iar pe noi, ca subiecți, ca simple efecte de platformă. **[3]** Zhang ne sfătuiește ca „prin gesturi de citare estetică, cristalizând detalii stilistice și afective ce denotă influența unui sistem mai mare" **[4]** să abandonăm anumite tehnici postmoderniste pe care le vede reînviate în zilele noastre. **[5]**

În ce măsură reprezintă metonimia, afișajul etnografic, ironia și alte tactici online incubatoare pentru mișcarea *alt-right*?
Zhang propune ca artistul să se întreacă cu inventatorul pentru producerea unor unelte tehnologice sustenabile, colaborative și egalitare care, dincolo de reprezentările senzoriale ale sublimului tehnologic, să ajungă chiar să manipuleze și modeleze respectivul sublim în direcții ce nu sunt deja compromise. Zhang: „Ca artiștii să navigheze o cultură orientată spre sisteme, ei trebuie să devină mai mult decât simpli utilizatori și fetișiști care profită de pe urma fascinației noastre pentru excentrismele și exagerările lumii tech: ei trebuie să abordeze constructiv sistemele producătoare de cultură. A naviga astfel de sisteme poate însemna operarea în afara topografiilor instituționale, a capitalului artistic și a limbajelor lumii artei." **[6]**

Acest imbold se potrivește cu observația pe care o face Alexander Galloway într-un interviu cu Manuel Correa despre relația artei contemporane cu digitalul. Potrivit lui Galloway, „e frustrant să vezi azi lucrări sau mișcări

artistice care nu fac decât să repete șmecheriile cooptate deja de Google sau Amazon. De exemplu, azi nu mai e nimic radical în a face artă interactivă (...). Dacă se mai poate pune problema avangardei în zilele noastre, aceasta ar trebui să rămână la planul inițial, și anume să lase într-un fel lumea în urmă, deviind radical de la condițiile actuale." [7]

Cum putem progresa înspre asemenea aspirații? Sunt ele dincolo de capacitățile noastre din prezent și, dacă da, ar trebui să lăsăm complexitatea pe mâna mașinilor? Putem să navigăm aceste straturi nesfârșite, natura stohastică a mediilor contemporane, pentru a ne imagina un viitor altfel sau pentru a face ceva mai bun cu micile și sacrele noastre secrete decât vor giganții tech? Mai e loc pentru un noi în această lume sau a venit în sfârșit timpul să recunoaștem că noi nu reprezentăm intenția ei? Când formele non-umane de cunoaștere vor mina tot conținutul pe care-l avem de generat, ce vor face cu el? Și, nu în ultimul rând, sub același impuls ca personajul romanului lui Seth Price, suntem oare capabil să ne imaginăm direcțiile în care regimurile artistice ale viitorului se vor orienta? Ne vor modifica mașinăriile sensibilitățile în așa fel încât vom avea doar lucrări de artă stranii, neformulabile, „extraterestre", nerecognoscibile ca forme de expresie umană?

Vrem să oferim aici o invitație deschisă către o adunare colectivă de minți, spirite și suflete angajate în căutarea de noi moduri prin care arta să poată profita de pe urma apropierii sale de tehnologie.
Vă așteptăm cu nerăbdare contribuțiile valoroase pentru acest nou număr din ARTA.

Georgiana Cojocaru
Coordonatoare ARTA #38-39

Traducere de Rareș Grozea

---

[1] Seth Price: Fuck Seth Price. A memoir. Copyright © 2015 by Seth Price. Published by Leopard 167 Bowery, 4th floor, New York, NY 10002 www.theleopardpress.com
[2] Gari Zhexi Zhang: "Art Versus Silicon Valley: Are Artists Losing the Conceptual Advantage?" / September 2018. Frieze Journal.
[3] ??
[4] Idem.
[5] Nu-mi era clar dacă gesturile postmoderniste funcționează așa sau dacă asta e soluția (mă refer la citat)
[6] Idem.
[7] Alexander Galloway: "The Philosophical Origins of Digitality". An interview with Manuel Correa for &&& Journal. February 9, 2015. http://tripleampersand.org/

"We are familiar with stories that dismantle the world of the human, and how they ultimately do not affect the prevalence of the ideological conservatisms that define the values of contemporary culture, that is, advanced technological processes that we engineer have no bearing upon our ability to construct a different future. Technological advance made available through the ideological substrates of capitalist desire exceeds life as we know it but this has no substantive effect in life as we live it ".

Amanda Beech: *Space Is No Object.*
The techno image and the regulations of critique

PRO

This issue of ARTA toils on a topic that clamps in moments of unpreventable hesitation. The topic is past and present encounters between art and technology.
In picking such theme, we were not haunted by a covetous ambition of building up an equivalent to the bulk of unmatched talent and scholarship of oh so many artists, writers, coders, futurists, dreamers and designers, theorists and philosophers.

We are aware that even attempting to mention the many interesting angles the topic has been explored in contemporary thought, which could cost us many years to explore.
Rather, we start out with the observation made by the sellout-artist character in Seth Price's novel *Fuck Seth Price*, who correctly observed that, "this near-future art would no doubt take full advantage of technology, since technology was our age's only site of new concepts". **[1]**

This statement leaves us with the problem how a field of practice such as art can transcend the conventions of its own construction enough to re-orientate itself towards new sensibilities, if one could still call them that, or new matrices of affect, cognition and visual regimes now that machines have clearly and irreversibly entered the picture.
In times when myriad forms of algorithmic control rely on abstract and conceptual processes and that manages to co-opt multiple radical and tactical strategies of former decades' countercultures, we ask how art responds to the complex structures of the present.

Technology may be artist's nesting ground for new concepts and aesthetic possibilities but whether one wishes to exploit this circumstance in the role of a *sellout* or that of a rioter represents the critical point of this proposal. In an article from September 2018 for *frieze* magazine titled "Art Versus Silicon Valley: Are Artists Losing the Conceptual Advantage?", Gari Zhexi Zhang discussed wheter much of the recent examples of aesthetic/ artistic (post)production informed and manufactured in the name of addressing the deep digitality of our times actually goes beyond objects and surfaces (Zhang, 2018).**[2]**

With objects and surfaces we are bound to contemplate *effects* not *depths* and indeed, we could also contemplate ourselves, as subjects, as mere platform effects. Zhang calls for the abandonment of what he identified as a revival of certain postmodernist techniques "through gestures of aesthetic quotation, crystallizing stylistic and affective details suggestive of a wider system at play". **[3]**

To that what extent are metonymy, ethnographic displays, irony and tactics employed in online alt-right incubators? As a solution Zhang suggests that artists should compete with techies in building sustainable, collaborative and equal technological tools that can affect not only sensuous representations of technological sublime but actually manipulate and modulate that sublime to less compromised outcomes. Zhang: "If artists are to navigate a 'systems-oriented culture', then they must become more than mere users and fetishists, capitalizing on our fascination with the tech world's eccentricities and grotesques, and engage constructively in the systems that produce culture. Navigating such systems might mean operating outside the institutional topographies, aesthetic currencies and communal vernaculars of the art world". **[4]**

This goes in line with the observation Alexander Galloway put forth in an interview with Manuel Correa about contemporary art's relationship with digitality. According to Galloway, "it is frustrating to see art works or art movements today that simply repeat the kinds of tricks that Google or Amazon have co-opted. For example, there's nothing radical today about

LOGUE

interactivity in art (...). If an avant-garde is still conceivable today, it ought to stick to the original proposal, that the avant-garde must in some way leave the world behind, deviating radically from the current state of affairs". **[5]**

How can we move towards such urgent aspirations? Do they exceed our present capabilities, and if so, should we let machines handle such complexities? Are we still able to whack through this infinite layering, this stochastic nature of contemporary media and imagine a different future or divert the ceaseless extraction of our sacred and petty secrets to better ends than the ones proposed by tech giants? Is there still room for us in this new world, or the time has finally come to agree that we never were the world's primary intention? When forms of inhuman knowledge will mine all the content we are capable of generating what would they want to do with it? Not least, incited by same character in Seth Price's novel, are we able to envision ways in which new artistic regimes reorient themselves in the future? Will our sensibilities be altered by machines that we will arrive at weird, unformulable, alien art works unrecognizable as human expression?

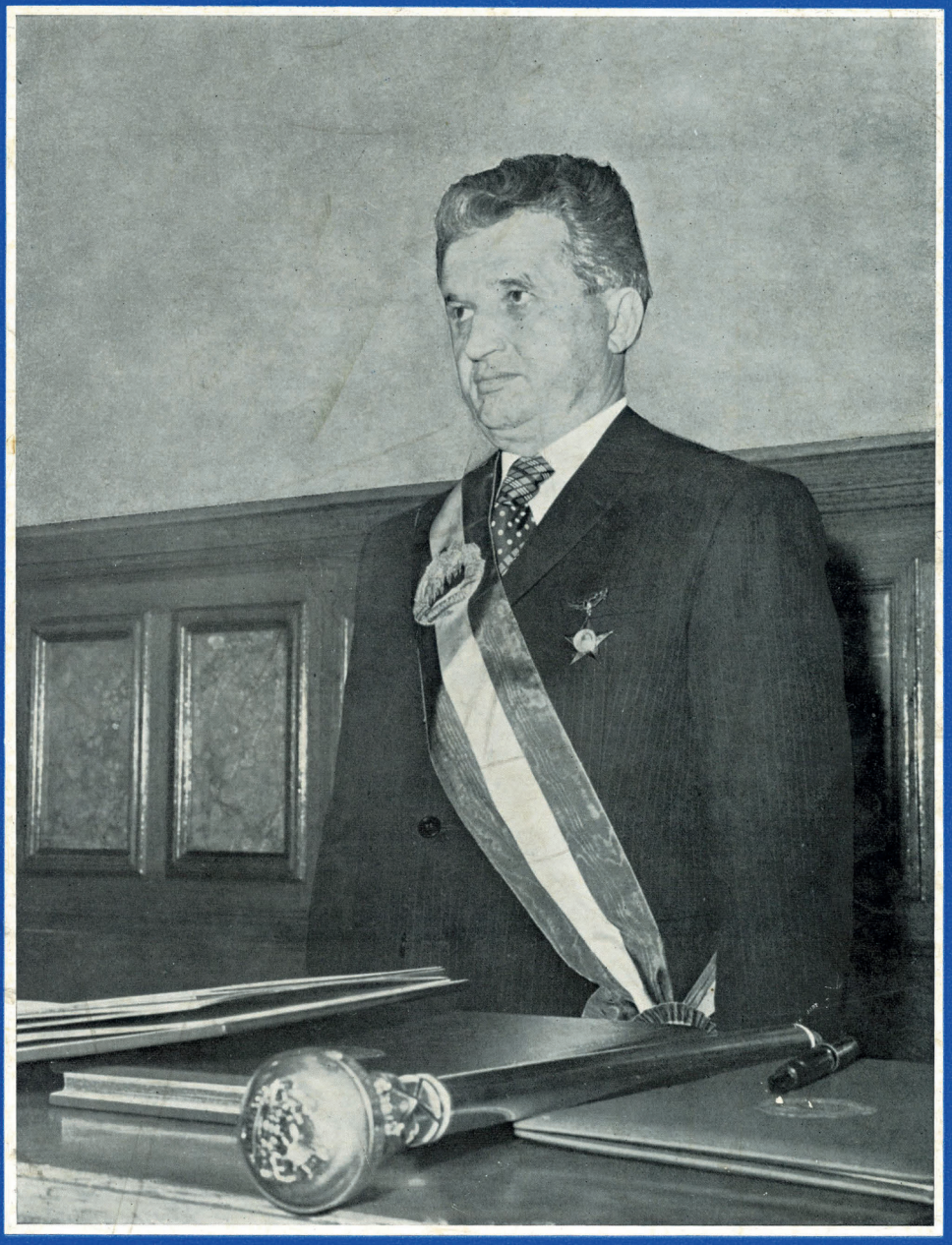
Here we present an open invitation for a collective gathering of minds, spirits and souls in search for ways art can benefit from its proximity to technology.

We are eager to receive your valuable contributions to this upcoming issue of ARTA.

Georgiana Cojocaru
Coordinating editor for ARTA #38-39

---

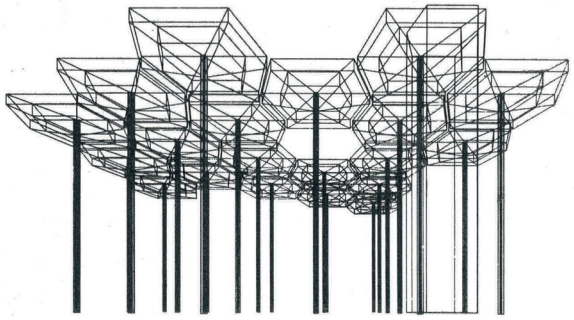
[1] Seth Price: *Fuck Seth Price. A memoir.* Copyright © 2015 by Seth Price. Published by Leopard 167 Bowery, 4th floor, New York, NY 10002 www.theleopardpress.com
[2] Gari Zhexi Zhang: "Art Versus Silicon Valley: Are Artists Losing the Conceptual Advantage?" / September 2018. Frieze Journal.
[3] Idem.
[4] Idem.
[5] Alexander Galloway: "The Philosophical Origins of Digitality". An interview with Manuel Correa for &&& Journal. February 9, 2015. http://tripleampersand.org/



ARTA 75

ANUL XXII NR. 1/1975

PROBLEME ALE ARTEI CONTEMPORANE

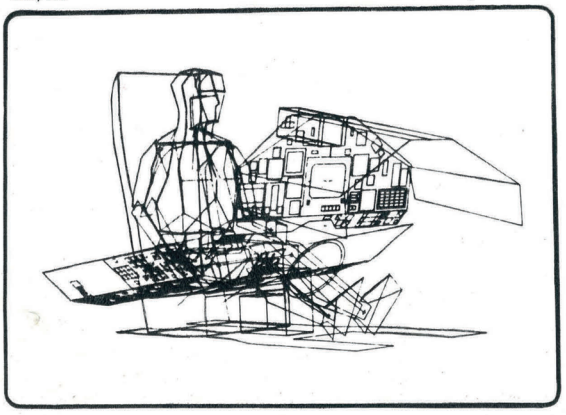


ARTĂ ȘI COMPUTER

1. *NEES/RASE: Structură arhitectonică*

2. *A. MICHAEL NOLL: Compoziție liniară executată de computer*

3. *WILIAM A. FETTER: Grafică efectuată de computer*



Într-un eseu deosebit de interesant publicat sub titlul *Numere și zei*, Ernst Jünger face cîteva observații demne de toată atenția cu privire la deosebirea ce subzistă între domeniul faptelor măsurabile și al invențiilor — domeniu ce ține de partea de zi a vieții — și regiunea muzelor și a eroilor, lumea domurilor și a serbărilor, lumea mitului și a poeziei ce aparțin laturii de vis a existenței [1]. Jünger recunoaște că « în fruntea convoiului invențiilor » stau numerele [2]. Stăpînite în așa fel, ca și cum ele ar constitui o stranie « baghetă magică », numerele au făcut cu putință realizarea mașinii de calcul — mașină ce conduce zborul rachetelor — și tot ele au înlesnit determinarea și încifrarea exactă a porțiunilor de timp și de spațiu.

Față de aceste constatări sîntem obligați să facem o precizare. Considerăm că însăși relația specială care s-a stabilit în ultimul timp între numere și mașina de calcul reprezintă una dintre cele mai importante invenții ale epocii noastre. Prin ideea de *relație specială* înțelegem faptul că, pe de o parte, numerele au putut fi gîndite nu ca un *șir natural* și complet de elemente distincte, ci ca o așezare *simplă* — cum ar fi aranjarea lor într-o ordine *binară*, așadar o ordine compusă numai din 1 și 0, ca în viziunea lui Leibniz — iar, pe de altă parte, că mașina de calcul a devenit din mecanism rudimentar, ce înregistra, în chip imperfect, fiecare operație în parte, un instrument al comenzilor ample *programate* de factură Babbage [3].

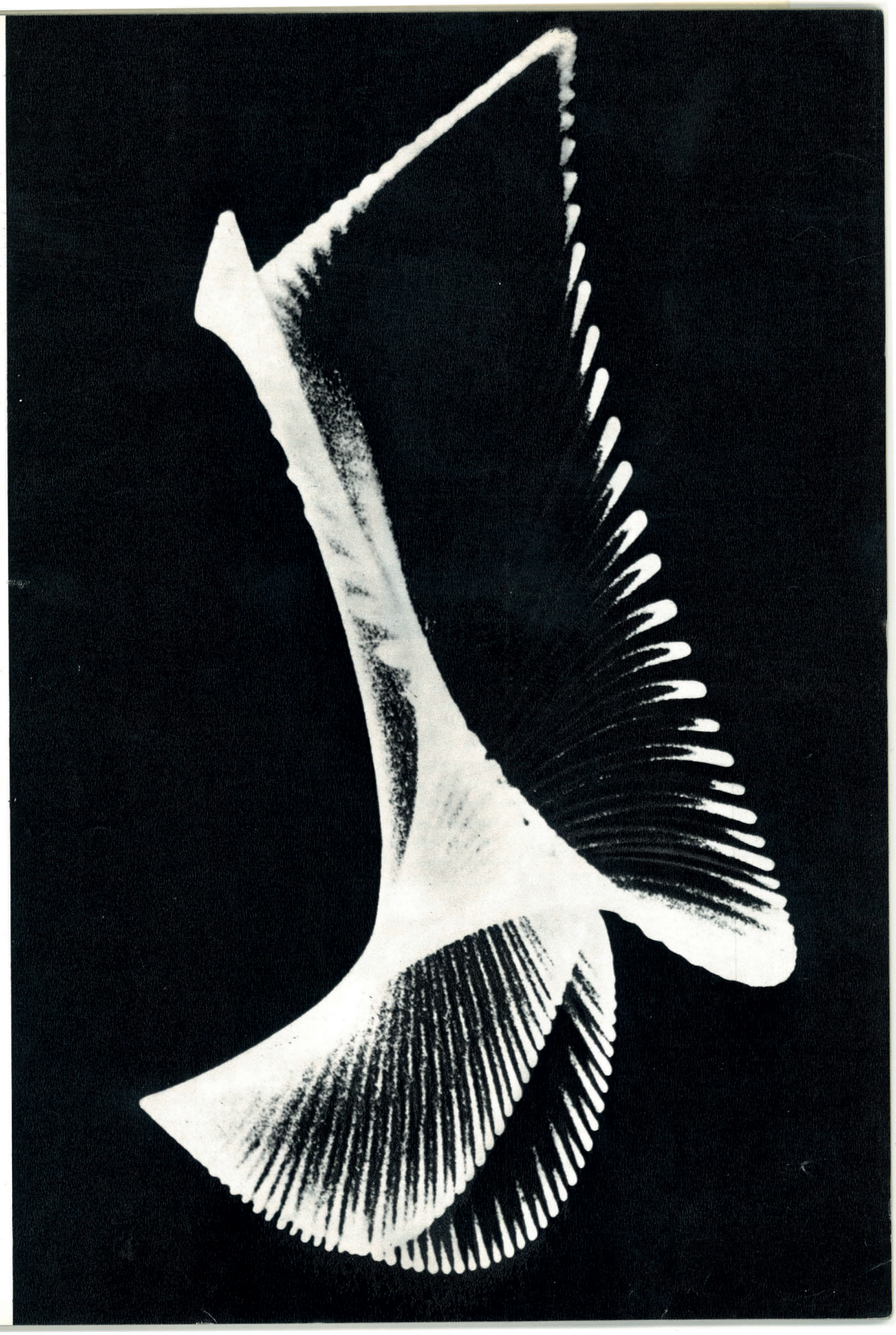
Realizarea unei atari sinteze între o ipostază simplă a numerelor și o mașină alcătuită în așa fel încît ea să fie în măsură de a lucra extrem de rapid cu aceste valori numerice orînduite coerent, a dus la cele mai multe dintre progresele tehnice de astăzi și chiar la ideea pătrunderii calculului programat în domeniul artei. Din clipa în care însă tema programării cu ajutorul mașinilor de calcul trece din regiunea tehnologiei în aceea a artei, problema începe să ne intereseze și sub alte aspecte.

Atîta vreme cît instrumentul de fină automatizare a proceselor de calcul rămînea în sfera tehnologiei, ne aflam în imperiul anonim — plin de fru-

museți și de îndrăznețe elaborări constructive dar și de primejdii — al *multiplicității* lucrurilor.

În momentul în care ne situăm în planul artei, intervine, prin forța împrejurărilor, dimensiunea lui *Ego*. Iar starea de a fi *eu*, subiect al procesului de edificare estetică, înseamnă diferențiere, individualizare prin excelență, înseamnă depunere continuă de mărturii proprii din partea aceluia care se simte, într-un *anumit fel* angajat, în tot ce am putea numi spectacolul de adîncime al lumii. Toate acestea constituie, în ultimă analiză, *concepție* personală și dimensiune *stilistică*. Iată de ce credem că întreaga problemă a « artei programate » se pune pe acest teren. Destinul creației de acest fel depinde, prin urmare, de felul cum se poate rezolva contradicția ce se instituie, cu necesitate, între aspirația către *multiplicitate* și *iterație* și năzuința *stilistică*. Chestiunea este cu atît mai serioasă, cu cît însuși Herbert Franke, în calitatea sa de teoretician subtil al « artei computerului », recunoaște că lucrările unor autori ca Nake, Nees și Noll — autori care au început să elaboreze o « grafică digitală » cam în același timp — seamănă între ele [4]. Din această observație nu credem însă că trebuie să se tragă o concluzie grăbită, anume aceea că orice încercare de folosire a mașinii de calcul în zonele artei și, mai ales, în acelea ale para-artei, ar fi de neconceput din punct de vedere estetic. Problema este mai degrabă de a ști pînă la ce punct o asemenea utilizare este justificată și care e limita de unde începe adevărata aventură singulară a *subiectivității* capabilă de proiectare stilistică.

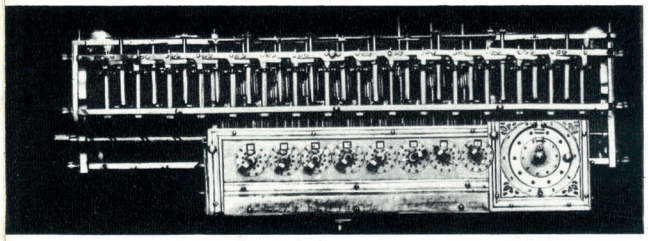
Precizarea este cu atît mai întemeiată cu cît, dacă ne gîndim bine, nevoia de a transpune, în lumea spiritului și a sensibilității, entități ce aparțin, la prima vedere, unei alte ordini din ansamblul existenței, este străveche. În această ordine de idei se poate spune că cea mai uimitoare și mai misterioasă încercare perpetuă de transpunere, cu sens mai adînc, în zonele spiritului, este acea a *numerelor*. Iar dacă reflectăm cu atenție la chestiunea pe care urmărim să o analizăm aici, deducem că însăși ideea modernă de programare în artă se reduce, în substanță, la tema eternă a



4. *BEN F. LAPOSKY:*
Oscillon nr. 18

transfigurării numerelor. Evident, totul se petrece acum în alți termeni și cu alte mijloace, deși realizările de astăzi sînt uneori mai puțin semnificative, sub raport spiritual, decît în vechime, deoarece în epoca actuală se ține cîteodată prea mult la dobîndirea stării de reproducere mecanică.

În orice caz, tema transpunerii, cu sens, a numerelor, este instructivă pentru noi și atunci cînd, istoric vorbind, o privim din altă perspectivă. Este știut faptul că geniala tentativă a lui Leibniz de a elabora un limbaj numeric binar (compus exclusiv din 1 și 0) își are echivalentul, așa cum a intuit însuși filosoful german, în doctrina lui Fo-hi [5], unul dintre



autorii mitici ai vechii cărți chineze intitulată *Yi King* sau *Cartea transformărilor*. Pe de altă parte, calculul lui Leibniz stă, în mod netăgăduit, la temelia ideii de programare. Ceea ce dovedește că dezvoltarea unei concepții milenare ce se situa, în primul rînd, pe treapta meditației filosofice a devenit, cu timpul, o problemă riguroasă a nevoii de aplicație practică. Independent însă de această evoluție, rămîne să consemnăm, ca pe un substrat comun al culturii umane, mirajul transpunerii *ca atare* a numerelor. Acest miraj s-a manifestat întotdeauna în dublu sens. El se relevă ca act de *interdicție* impus de cifră și, totodată, se conturează, în chip invers, ca nevoie lăuntrică a spiritului de a *transfigura* cifra, în așa fel, încît ea să tălmăcească și alte lucruri. Faptul îl face pe Jünger să constate că șirul numerelor, fiind considerat, de la început, ca un teren deosebit de solid și de secret, în același timp, l-a făcut pe om să nutrească, mai întîi, un anumit sentiment de teamă în fața lui. Drept urmare, într-un prim context, cifra este tabuizată; ea nu poate fi dezvăluită și nu trebuie să pătrundă în alte domenii [6]. În alt sens, se evidențiază imboldul originar și contrariu de a scoate numărul din șirul lui natural și de a-l purta în alte sfere de existență, sfere ce par a fi înconjurate de un aer de sfială și de evlavie [7].

Desigur, în perspectiva discuției noastre, cel mai semnificativ și mai stăruitor efort antic de extindere motivată a numerelor este acela ce ni se înfățișează în *Yi King*. Acest lucru este cu atît mai adevărat cu cît limbajul din cuprinsul *Cărții transformărilor* ne apare ca fiind binar. Dualitatea simbolurilor numerice este exprimată aici, pe de o parte, prin starea de putere originară *yang* (stare masculină, luminoasă, activă), ceea ce nu desemnează nimic altceva decît *cerul*, reprezentat grafic printr-o *linie continuă* [8], iar, pe de altă parte, prin situația ontologică *yin* (situație feminină, întunecoasă, pasivă), în cazul căreia subînțelegem *pămîntul*, pe care îl redăm printr-o *linie întreruptă* [9]. Tipul de notație reprezintă, potrivit convingerilor lui Richard Wilhelm, un semn al modalității oracolare [10] de expresie, modalitate ce se bizuia pe ideea că răspunsurile la întrebări trebuie să fie scurte (de factura lui *da* sau *nu*) pentru ca, astfel, prin caracterul ei concentrat și simplu, să cuprindă, sugestiv și profund, totalitatea existenței. În acest spirit, pentru a îmbrățișa succesiv și complet stadiile devenirii reale, liniile se combină cîte trei, în ordini riguroase (fie numai continui — cerul, fie numai întrerupte — pămîntul, fie ca linii mixte, continui și întrerupte, la un loc) alcătuindu-se astfel grupuri de *trigrame*. La rîndul lor, trigramele se asociază două cîte două, formîndu-se în acest mod *hexagramele* din *Yi King*, în număr de 64, dintre care 8 sînt fundamentale. Descoperim implicit că stă în natura procedeului specific de combinare din *Cartea transformărilor* posibilitatea ca și acest număr de 64 să se multiplice cu el însuși, pentru a se ajunge, pe o asemenea cale, la un cîmp complex de 4096 hexagrame [11]. Iar aceste noi situații pot avea rosturi uimitoare și sub raport plastic. Relevăm că pozițiile etajate ale liniilor continui și ale acelora întrerupte — poziții ce se modifică succesiv în sensul că liniile și trigramele sînt în măsură de a-și schimba reciproc locul, în sistemul ordinii dispuse în trepte — explică faptul că se pot obține 64 de combinații cu înțelesuri esențiale. Aceste hexagrame reprezintă, pe rînd, cerul (ca cer sus — cer jos), pămîntul (ca pămînt sus — pămînt jos), apă-tunet, munte-apă, apă-cer și așa mai departe, pînă ce ultimei hexagrame — așezate după aceea care indică actul de *după împlinire*, sau relația duală *apă-foc* — îi rămîne să desemneze raportul antinomic *foc-apă* [12], sau situația paradoxală, la prima vedere, de *dinaintea împlinirii*. În realitate nu este vorba aici de un paradox, ci de o imperioasă necesitate dialectică a gîndirii de a nu închide nicăieri lanțul cauzal și de a nu fixa limite temporale devenirii ontologice. Reținem, din totalitatea hexagramelor incluse în *Yi King*, *intenția* transcendentă a actului simbolic. Combinațiile polare, implicate în ansamblul desfășurării, trimit la un orizont al existenței și încearcă să descifreze un substrat mai adînc al devenirii în cerc. Complexele *grafii* obținute prin atari combinații nu rămîn exerciții în sine, ci se transformă în punți sugestive de legătură cu universul. În altă ordine de idei semnalăm însă și faptul, care l-a surprins pe Leibniz, anume acela că dacă *liniile întrerupte* sînt asimilate cu 0 din limbajul binar al filosofului german, iar cele *continui* cu 1, liniile-semne de factură *Cova* din *Yi King* pot să slujească în egală măsură la descrierea întregii aritmetici, în înțeles binar, ca și semnele tradiționale 0 și 1 [13].

Toate acestea dovedesc că aspirația gîndirii de a traduce totul în limbaje numerice simple constituie o *chemare* umană mult mai veche decît s-ar bănui la o primă vedere. Deducem de asemenea că impulsul omenesc de a prelucra aceste limbaje în mașini automate nu este ilustrat doar de epoca noastră.

Și, totuși, în lumea contemporană s-a petrecut ceva fundamental. Mașinile moderne de calcul au devenit dintr-odată mult mai complexe și mai eficiente.

Aceasta s-a întîmplat în răstimp de numai patru decenii, adică de la experiențele magistrale ale lui Zuse, Schreyer, Dirks și Stibitz și pînă la dezvoltările actuale ce folosesc tehnica circuitelor integrate. Notăm că, în virtutea unor atari circuite, rapiditatea de calcul (față de capacitatea omenească de memorizare) a ajuns la raportul de $\frac{1}{1\,000\,000}$ [14].

Dar s-a adăugat la toate acestea și altceva. Revenind la ideea de la început, subliniem faptul că, odată cu introducerea în tehnica de calcul a aparatelor de *vizare* (ecrane de televiziune) — aparate ce pot intra în legătură cu un « creion litografic luminos » — și paralel cu inventarea instrumentelor automate de desen (cum ar fi, de pildă, « grafomatul lui Zuse ») [15], s-a trecut la elaborarea graficii de computer.

Este vorba de o grafică ce se relifează prin caracterul ei de mare eleganță și de exactitate. Configurații suple se dezvoltă în plan; noduri topologice și intersecții străbat țesătura figurilor, iar aspectele neașteptate ale contururilor devin și mai convingătoare atunci cînd descoperim că ele reprezintă tălmăciri ale unor funcții matematice bine determinate. În plus, fiind întru totul posibil ca să se introducă, în astfel de proiecții formale, și elemente aleatorii, constatăm, cu surprindere, cît de variate sînt, la prima vedere, alternativele descrierii grafice pe care le urmărim. Și totuși, se manifestă, cu stăruință, o seamă întreagă de dificultăți.

În clipa de față un asemenea mod de compunere vizuală se bazează pe folosirea a două procedee esențiale de construcție. Un procedeu rezultă din utilizarea dispozitivelor numite de *ieșire*; al doi'ea se sprijină pe ideea folosirii calculatoarelor mari *digitale*.

În primul caz intră în discuție fie *ploterele*, fie *ecranele electronice* [16]. Franke recunoaște că, în timp ce *ploterele* nu redau perfect degradeurile sau valorile, lucrînd totodată lent, *ecranele* permit o activitate rapidă. În schimb, spre deo-

sebire de plotere, care se exprimă direct, ecranele conduc doar la posibilitatea fotografierii compoziţiilor obţinute şi nu la fixarea lor propriu-zisă [17].

Dimpotrivă, calculatorul mare *digital* este în măsură de a face « în mod practic totul » [18].

Evident, ajungînd aici, ne vom întreba, în chip legitim, ce înseamnă, în fond, în cazul graficii de computer, *a realiza totul*? Am văzut că arta semnifică, în substanţa ei mai adîncă, un proiect singular al sensibilităţii eului. Grafica de computer — cu rare excepţii — nu poate duce la o astfel de constatare. De asemenea, arta ne sugerează, mai cu seamă, o *intenţie* transcendentă, aşa cum viza să realizeze o ordine a intenţiilor semnele din *Yi King*. Intenţia transcendentă ne dezvăluie, în esenţă, un colţ ascuns de lume. Acesta e înţelesul actului estetic de transcendere a universului semnelor şi a configuraţiilor vizuale dobîndite.

Este sigur că se poate afirma că « melcul » lui Kerry Strand, realizat cu ajutorul calculatorului *Calcomp 770*, implică o astfel de intenţie ontologică. Vom fi, în mod cert, de acord cu această părere, cînd ne vom gîndi, cu deosebire, la faptul, cît timp i-a trebuit omenirii să tot caute, în domeniul artei, rostul formal al spiralei şi tîlcul ei existenţial. Dar — vom fi de acord cu o asemenea opinie pînă la un anumit punct. Cînd vedem astăzi cum se *multiplică*, în proporţii supărătoare, un atare « melc », vraja se destramă şi totul reintră în zona prea puţin secretă a discursului automat al maşinii. De aceea vom susţine că marea primejdie pentru grafica de computer nu rezidă în discutabila ei lipsă de capacitate de a elabora forme surprinzătoare, cu înţeles auster, elegant, profund uman şi estetic. Primejdia stă în posibilitatea reluării experimentului şi în *multiplicare*. Şi, spre deosebire de ceea ce se petrece în formele de constituire ale demersului artistic sau în procesul de creaţie artistică, în cazul activităţii plastice, în care se foloseşte maşina, nimeni nu are dreptul de a interzice moral o astfel de reluare. Maşina de calcul este neutră. Ea nu posedă un *eu* şi foloseşte oricui, fără discriminare. În plus, ea însăşi este privată de încercările, pline de tulburări şi de neguri, ale *personalităţii*. Este, aşa cum remarca Norbert Wiener, prea limpede sau prea bine alcătuită.

Drept urmare, ne apare clară observaţia potrivit căreia o adevărată grafică de computer are o misiune nobilă de îndeplinit în cuprinsul artei decorative şi în sfera *design*-ului. La rîndul ei, maşina poate fi utilă şi pentru artist. În acest caz, ea are menirea de a lărgi cîmpul vizual al fiinţei cunoscătoare. Actul de creaţie artistică propriu-zisă nu poate fi înlocuit însă de un asemenea proiect al inteligenţei umane. Aici se instaurează un fel de limită. Şi artistul rămîne, mai departe, să depună mărturie singulară, în calitatea sa de spectator autentic şi grav al desfăşurărilor existenţei.

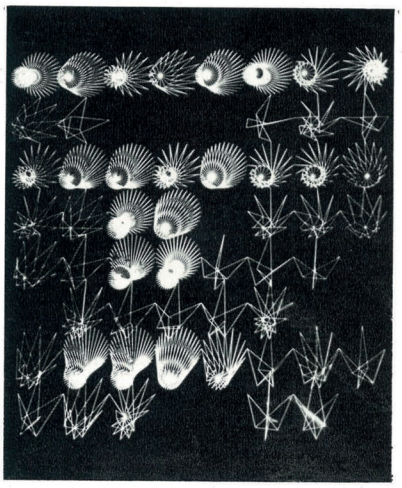
TITUS MOCANU

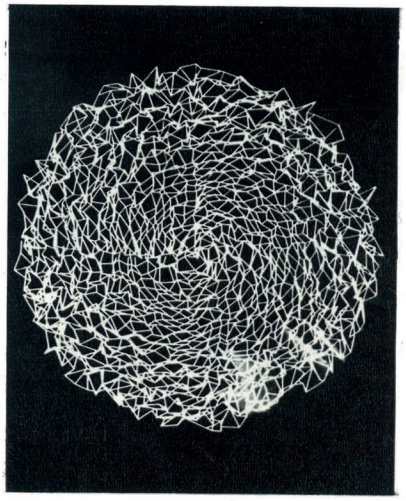
1—2 Cf. Jünger, E., *Zahlen und Götter*, în Merkur, nr. 300, 1973, p. 438.
3 Cf. Zuse, K., *Ştiinţa şi maşina de calcul*, în *Computerul în artă* (catalog al expoziţiei cu acelaşi titlu, Bucureşti 1974, red. H. Franke), p. 8. Notăm că un program reprezintă, pentru Konrad Zuse (unul dintre inventatorii maşinii de calcul moderne, activitatea lui de pionierat începînd încă din anii 1933—1935), « însuşirea exactă a tuturor prescripţiilor şi datelor unui proces de calcul ». Ideea de bază a programării ar fi deci de a dezvolta « o operaţie mai lungă pe porţiuni separate de operaţie » şi de a uni, printr-o numerotare curentă, diferitele rezultate. În acest fel, fiecare valoare primeşte o « adresă » în dispozitivul de memorizare al maşinii, « adresă » ce poate fi din nou « chemată », atunci cînd, în decursul procesului de calcul, este nevoie de ea. Drept urmare, potrivit vederilor lui Babbage (1833), dacă e dată expresia $\frac{a + b^2}{c} = d$ şi vrem să o calculăm, variantele *a*, *b*, *c*, şi *d* trebuie să primească cîte o « adresă » v_1, v_2, v_3, v_4. Aceste valori sînt apoi legate între ele, în virtutea formulei însăşi, astfel: $v_2 \times v_2$ (b^2, *adică o nouă valoare*) $\rightarrow v_5$. Făcînd diviziunea, conform formulei se obţine deci $V_6 : V_3 \rightarrow V_4$ (valoarea ce urma a fi calculată).
4 Cf. Franke, H., *Arta computerului*, în *Computerul în artă* (catalogul expoziţiei citate), p. 18.
5 Cf. Leibniz, G. W., *Explicaţia aritmeticii binare*, în *Computerul în artă* (ed. cit.) pp. 5—7. Precizăm că Fo-hi este, în conformitate cu tradiţia literară chineză, unul dintre autorii cărţii amintite, alături de Wen şi de Theu.
6—7 Cf. Junger, E., *op. cit.*, p. 431.
8—9 Cf. — *Yi King* sau *Le livre des transformations*, trad. franc. Perrot, E. (apud Wilhelm, R.), Paris, 1973, pp. 19, 27.
10—11 Cf. Wilhelm, R., *Die chinesische Literatur*, Wildpark-Potsdam, 1930, p. 26.
12 Cf. — *Yi King*, ed. cit., pp. 285—290.
Grafic situaţiile s-ar prezenta, în exemplu, astfel:

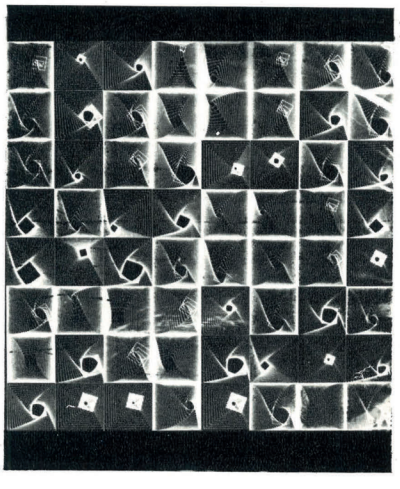
13 Cf. Leibniz, G. W., *op. cit.*, p. 7. Este ştiut că, în sistemul binar al lui Leibniz, dacă se porneşte, de pildă, de la cifra-număr 1, care se şi însemnează cu 1, numărul 2 nu se mai indică prin cifra 2, ci, ea fiind dublul lui 1, se notează cu 1 urmat de un zero. Aşadar, 2 devine 10. La fel numărul 4 devine 100 (el avînd două zerouri, ca dublu al lui 2). (În paranteză notînd, vom observa că, în acest caz, 3 de exemplu, se va indica prin 11). Deducem că suma celor trei numere amintite mai sus, care e 7 (1 + 2 + 4) devine, în limbaj binar, 111 (adică 1 + 10 + 100). De asemenea, dacă 1 → 1,4 → 100, 8 (ca dublu al lui 4) → 1000, suma: 1 + 4 + 8 = 13 devine ⊙ 101 (1101) în limbaj binar (adică 1 + 100 + 1000). Precizăm că *semnele — Cova* de tip *Yi King* pot să descrie aproximativ în acelaşi mod operaţiile aritmetice.
14—15 Cf. Zuse, K., *op. cit.*, p. 16.
16—18 Cf. Franke, H., *op. cit.*, p. 18.

Imaginile care ilustrează acest articol sînt executate după lucrările din expoziţia «Artă şi computer din R. F. Germania», Sala de expoziţii de la Teatrul Naţional, decembrie 1974—ianuarie 1975.

◀ *5. Maşina de calcul a lui Leibniz*







6. COMPUTER TECHNIQUE GROUP (CTG) Japonia: Deformări, metamorfoze, improvizaţii
7,8. KERRY STRAND, LARRY JENKINS: Grafici de 67 × 53 cm, tipărite în offset multicolor

ART AND COMPUTERS

TEXT: TITUS MOCANU

In a profoundly interesting essay titled *Numbers and Gods,* Ernst Jünger makes a few noteworthy observations regarding the disparity that subsists between the domain of measurable facts and inventions – a domain which pertains to the solar side of life – and the realm of muses and heroes, the world of domes and celebrations, the world of myth and poetry that pertain to the dream side of existence **[1].** Jünger admits that numbers reside "in the avant-garde of inventions" **[2].** Held this way, as if they were a strange "magic stick," numbers made possible the realization of the computing machine – the machine that rules rocket flight – and it was also they that facilitated the determination and exact encoding of time and space segments.

To these observations we feel obliged to add a parenthesis. We consider that the special relationship itself that was established of late between numbers and the computing machine represents one of the most important inventions of our times. By the notion of special relationship we perceive the fact that, on the one hand, numbers had been conceived not as a complete, *natural string* of distinct elements, but as a simple layout – such as their arrangement in a binary order, that is, an order composed solely of 1 and 0, like in Leibniz's vision – and, on the other hand, that the computing machine turned from a rudimentary mechanism that imperfectly recorded each operation at a time to an instrument of Babbage-type large programmed commands.

The realization of such a synthesis, between a simple state of numbers and a machine built so as to be able to work extremely quickly with these coherently ordered computational values, led to most of today's technical advances and even to the idea of programmed computation penetrating the field of art. However, once the subject of programming with computational machines passes from the field of technology to that of art, the matter begins to interest us also from other points of view.
As long as the instrument of fine automatization of computational processes remained in the sphere of technology, we found ourselves in the anonymous realm – full of fancies and bold constructive approaches, but also dangers – of the *multiplicity* of things.

Once we place ourselves in the field of art, owing to circumstances, the dimension of Ego intervenes. And the state of being I, subject of the process of aesthetic edification, means differentiation, individualization through excellence, it means the continuous bearing witness of they who feel in a certain sense engaged in what we may call the deeper spectacle of the world. Ultimately, all of these constitute personal conception and stylistic dimension. This is why we believe that the whole problem of "programmed art" is posed on this ground. The fate of creation of this type, therefore, depends on the way in which we can solve the contradiction that necessarily occurs between the aspiration towards *multiplicity* and *iteration* and *stylistic* ambitions. The matter is all the more serious since Herbert Franke himself, as subtle theoretician of "computer art," admits that the works of authors such as Nake, Nees, and Noll – authors who began elaborating "digital graphics" almost concurrently – look alike **[3].** We do not believe though that from this observation there has to be a conclusion drawn swiftly, that any attempt of using the computing machine within the areas of art, and especially those of para-art, would be aesthetically inconceivable. The problem is rather to know up to which point such a usage is justified and what is the borderline from which begins the authentic, singular adventure of *subjectivity* capable of stylistic projection.

This mention is all the more justified since, if we think carefully about it, the need to transpose, in the realm of spirit and sensibility, entities that belong, at first glance, to a different order from the whole of existence, is ancient. In another train of ideas, it can be said that the most startling and mysterious perpetual attempt of more profound transposition into the regions of the spirit is that of *numbers* **[4].** And if we reflect closely on the matter that we are about to analyze here, we deduce that the modern idea of programming in art itself, fundamentally, can be reduced to the ageless theme of the representation of numbers. Unmistakably, everything now plays out in different terms and with other means, albeit today's advances are in some cases less significant, from a spiritual point of view, than those of ancient times, because in the present era achieving the state of mechanical reproduction is aimed for, sometimes excessively.

In any case, the subject of representing numbers meaningfully is instructive for us also when we, historically speaking, observe it from another perspective. It is a known fact that the genius attempt of Leibniz to elaborate a binary numerical language (composed exclusively of 1 and 0) holds its equivalent, as the German philosopher himself inferred, in the doctrine of Fo-hi **[5]**, one of the mythical authors of the ancient Chinese book titled *Yi Jing* or *the Book of Changes*. On the other hand, Leibniz's computation indisputably underlies the concept of programming. This is proof that the advancement of a millennial conception, originally on the level of philosophical meditation, became in the course of time a rigorous matter of the need for practical application. Yet independently of this evolution, we ought to register, as a common substratum of human culture, the mirage of representing numbers as such. This mirage always manifested itself in two ways. It reveals itself as act of interdiction imposed by

the number and, at the same time, it shapes up conversely as inner need of the spirit to *transfigure* the number, such as to also illuminate other things. This fact makes Jünger point out that numbers, being considered from early on a field that is profoundly solid and secret at the same time, made humans first hold towards them a certain feeling of awe. Therefore, in a primal context, the number is taboo: it cannot be revealed and it should not pass over to other domains **[6]**. In another direction, of note is the primal and contradictory urge to remove the number from its natural order and carry it to other spheres of existence, spheres that seem to be cloaked in an air of reverence and constraint **[6a]**.

Of course, from the perspective of our discussion, the most significant and persistent ancient effort of reasoned extension of numbers is that which is depicted by the *Yi Jing*. This is all the more true as the language throughout the *Book of Changes* appears binary to us. The duality of numeric symbols is expressed here, on the one hand, by the state of primal power, yang (masculine, luminous, active state), designating nothing else than the sky, graphically represented by an *unbroken line* **[7],** and, on the other hand, by the yin ontological situation (feminine, dark, passive), in case of which we imply *the earth,* sketched as a *broken line* **[7a].** This type of notation, according to Richard Wilhelm's opinions, represents a sign of the oracular **[8]** mode of expression, a mode based on the idea that answers to questions must be short (like yes or no), so that, in this manner, through its condensed and simple character, it spans, profoundly and suggestively, the totality of existence. In this spirit, to embrace sequentially and completely the stages of real becoming, lines combine three by three, in rigorous orders (either exclusively continuous – the sky – exclusively broken – the earth – or mixed lines together, unbroken and broken), thus amounting to groups of trigrams. In their turn, trigrams associate two by two, thus forming the 64 hexagrams of the *Yi Jing,* out of which 8 are fundamental. We discover implicitly that in the nature of the specific method of combining from the *Book of Changes* lies the possibility for this number of 64 to also multiply itself, in this way reaching a complex range of 4096 hexagrams **[8a].** And these new situations may also graphically contain startling meanings. We highlight that the stacked positions of continuous and broken lines – positions that change serially, in the sense that lines and trigrams are able to swap places in the system of order by steps – explain the fact that there may be obtained 64 combinations with essential meanings. These hexagrams represent, by turns, the sky (sky above – sky below), the earth (earth above – earth below), water-thunder, mountain-water, water-sky, and so on, until the last hexagram – placed after the one that denotes the act upon *fulfillment,* the dual relationship water-fire – that can only designate the antimony of *fire-water* **[9],** or the, at first glance, paradoxical situation *from before fulfillment.* In fact, we are not referring here to a paradox, but an imperative dialectic necessity of mentation to not close the causal chain anywhere and not pin down temporal limits for ontological becoming. We retain, from the totality of hexagrams included in the *Yi Jing,* the transcendental *intention* of the symbolic act. Polar combinations, involved in the entirety of the process, refer to a horizon of existence and attempt to decipher a deeper substratum of becoming in circles. The complex representations obtained through such combinations do not remain exercises as such, but turn into figurative bridges to the universe. In another train of thoughts, we also signal a fact of surprise to Leibniz himself, that *interrupted* lines could be assimilated to 0 from the German philosopher's binary language, and the *continuous* ones to 1, *Cova* line-signs from the *Yi Jing* being capable of serving in equal measure the description of the entire arithmetic, in a binary sense, like the traditional signs 0 and 1 **[10]**.

All these things prove the aspiration of the mind to translate everything in simple numeric languages constitutes a much more ancient human *urge* than it could be guessed at first glance. We also deduce that the human impulse to process these languages in automated machines is not illustrated only by our era.

And yet, something fundamental took place in the contemporary world. Modern computing machines suddenly became much more complex and efficient.

This happened within merely four decades, since the masterful experiences of Zuse, Schreyer, Dirks, and Stibitz, and up until the current advances that use the technique of integrated circuits. We note that, on the strength of such circuits, computing speed (in comparison with human memorizing capacity) reached the ratio of .

However, let's add to all these another thing. Returning to the idea from the beginning, we underscore the fact that, starting with the introduction within computing technology of vision devices (television screens) – devices that may communicate with a "luminous lithographic pen" – and in parallel with the invention of automated drawing instruments (such as "Zuse's graphomat") **[11]**, what followed was the elaboration of computer graphics.

It's about graphics that distinguish themselves through a character of great elegance and precision. Slender configurations are developing in field; topological nodes and intersections traverse the texture of figures, and unexpected aspects of the outlines become even more convincing once we learn that they represent translations of well-determined mathematical functions. Furthermore, being entirely possible, alongside such formal traces, for aleatory elements to be introduced, we learn with awe how varied, at first glance, the alternatives of the graphical description that we're following can be. And yet, a series of difficulties manifest themselves persistently.

For the time being, such a mode of visual composition is based on the usage of two essential means of construction. A technique derives from using so-called input devices; the second is based on the notion of using large *digital* computers.

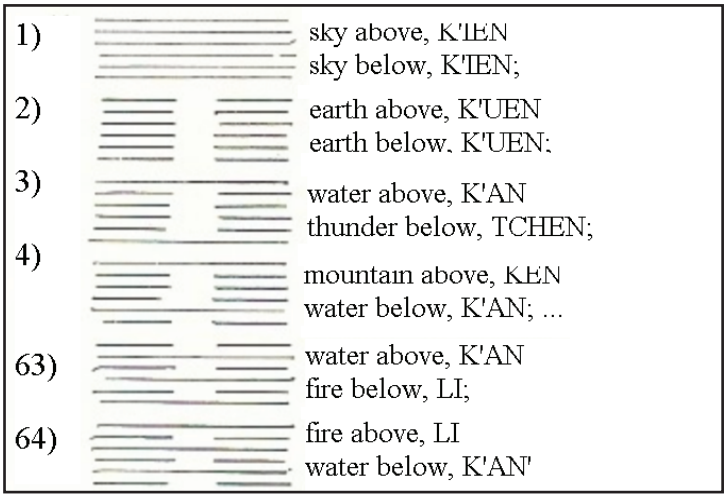
In the first case, we mean either *plotters* or *electronic screens* **[11a].** Franke admits that, while plotters do not render perfectly gradients or values, at the same time functioning slowly, screens allow fast activity. On the other hand, unlike plotters, which allow direct expression, screens are only able to photograph obtained compositions and not to fixate them per se **[12].** On the contrary, the large *digital* computer is capable of doing "practically everything." **[12]a**

Obviously, reaching this point, we shall legitimately ask ourselves, what does, in the case of computer graphics, *doing everything* mean? We have seen that art, in its more profound substance, represents a singular project of the I's sensibility. Computer graphics – with rare exceptions – do not lead to such a conclusion. Also, art suggests us, chiefly, a transcendental *intention,*

just like the signs in the *Yi Jing* were aiming to realize an order of intentions. Essentially, transcendental intention reveals to us a hidden corner of the world. This is the meaning of the aesthetic act of transcending the universe of acquired signs and visual configurations.

It is certain that Kerry Strand's "snail," realized with the help of the computer Calcomp 770, implies such an ontological intention. We can certainly subscribe to this opinion, especially upon reflecting on the time it took for humanity to search, in the realm of art, for the formal purpose of the spiral and its existential significance. But we shall subscribe to it only up to a certain point. When we watch today how such a "snail" *multiplies* itself to a vexing degree, the spell unravels and everything returns to the hardly secret field of the automated discourse of the machine. Therefore, we shall claim that the great danger for computer graphics does not reside in its questionable lack of capacity of elaborating surprising shapes, with austere, elegant, profoundly human, and aesthetic significance. The danger lies in the possibility of repeating the experiment and in *multiplication*. And, unlike what is going on in the forms of building an artistic work or the artistic creation process, in the case of plastic arts activity in which the machine is being used, nobody has the right to morally ban such repeating. The computing machine is neutral. It does not possess an I and is used indiscriminately by anyone. Furthermore, it is deprived itself of the trials and tribulations, laden with struggles and obscurity, of the personality. As Norbert Wiener noticed, it is designed too sharp, too efficient.

Consequently, it appears clear to us that genuine computer graphics possess a noble task to carry within the field of decorative arts and the sphere of design. In its turn, the machine can also be useful for the artist. In this case, it serves the mission to extend the visual field of the wise being. However, the act of artistic creation itself cannot be replaced by such a project of human intelligence. There is a sort of boundary limiting here. And, further on, it remains for the artist to bear singular witness, as authentic and solemn spectator of the course of existence.



↑ Translated from Romanian by Yigru Zeltil

NOTES

[1] Cf. **Jünger,** E., *Zahlen und Götter*, in *Merkur*, nr. 300, 1973, p. 438.
[2] Cf. **Zuse, K**., *Știința și mașina de calcul* [Science and the Computing Machine], in *Computerul în artă* [Computer in Art] (catalogue of the exhibition with the same title, Bucharest, 1974, red. H. Franke), p. 8. We note that a program represents, according to Konrad Zuse (one of the inventors of the modern computing machine, his pioneering activity beginning as early as 1933-1935), "the precise assimilation of all prescriptions and data of a computing process." The fundamental idea of programming, therefore, is to develop "a larger operation over segments that are separated by the operation" and, through the present numbering, unite the different results. Thus, each value receives an "address" in the memorization unit of the machine, an "address" that can be "called" again whenever it is needed during the computing process. As a consequence, according to Babbage (1833), if the expression a+b^2/ c= d is given and we want to calculate it, a, b, c, and d must each receive an "address": v_1, v_2, v_3, v_4. These values are then interconnected, by virtue of the formula itself, like this: $v_2 \times v_2$ (b^2, a new value) → V_3. Dividing then, according to the formula we shall obtain V_6: $V_3 \rightarrow V_4$ (the value that was due to be calculated).
[3] Cf. **Franke, H.**, *Arta computerului* [The Art of the Computer], in *Computerul în artă* [Computer in Art], p. 18.
[4] Not to be confused with *transfigurarea/transpunerea numerelor* (translated in contexts below as the *representation of numbers*) with the literal meaning of transposing numbers, a different mathematical notion altogether. (T.N.)
[5] Cf. **Leibniz, G.W.**, *Explicația aritmeticii binare* [Binary Arithmetic Explained], in *Computerul în artă* [Computer in Art], cit.ed., pp. 5-7. We mention that, according to the Chinese literary tradition, Fo-hi is one of the authors of the mentioned book, along with Wen and Theu.
[6] [6a] Cf**. Jünger, E**., op. cit, p. 431.
[7] [7a] Cf., - Yi King or *Le livre des transformations*, Fr. trans. Perrot, E. (apud Wilhelm, R.), Paris, 1973, pp. 19, 27.
[8] [8a] Cf. **Wilhelm, R.**, *Die chinesische Literatur*, Wildpark-Potsdam, 1930, p. 26.
[9] Cf., - **Yi King,** cit. ed., pp. 285-290. Graphically, situations are represented in the example like this:
[10] Cf. **Leibniz, G.W.,** *op. cit.*, p. 7. It is known that, in Leibniz's binary system, if we start, for instance, with digit-number 1, represented by 1, the number 2 is not represented anymore by the digit 2, but, being the double of 1, by 1 followed by a zero. Therefore, 2 becomes 10. Likewise, 4 becomes 100 (having two zeroes, as double of 2). (As an aside, we shall notice that, in this case, 3, for instance, is indicated by 11.) We deduce that the sum of the three aforementioned numbers, that is 7 (1 + 2 + 4), becomes in binary language 111 (that is 1 + 10 + 100). Also, if 1 → 1,4 → 100, 8 (as double of 4) → 1000, the sum: 1 + 4 + 8 = 13 becomes ∘ 101 (1101) in binary language (that is 1 + 100 + 1000).
We mention that *Yi Jing*-type Cova signs may describe approximately arithmetic operations in the same way.
[11] [11a] [12] [12a] Cf. Franke, H., op. cit., p. 18.

ART AND COMPUTERS. SHATTERED FRAGMENTS OF A PIXELATED HISTORY

TEXT: GEORGIANA COJOCARIU

"I was involved in this development [computer art]
from its beginning onward (1964). I found the way
the art scene reacted to the new creations interesting, pleasing
and stupid. I stated in 1970 that I was no longer going to take
part in exhibitions. I find it easy
to admit that computer art did not contribute
to the advancement of art if we judge "advancement"
by comparing the computer products to all existing works of art.
In other words, the repertoire of results
of aesthetic behaviors has not been changed
by the use of computers" (Frieder Nake, 1971)

For those unfamiliar with Romanian history, the 1970s have been famous, among other things, for the release of the "July Theses" (Romanian: *Tezele din iulie*) by then country leader Nicolae Ceaușescu and delivered before the Executive Committee of the Romanian Communist Party (PCR). The speech was a masterful sensitivity class in Marxist-Leninist doctrine, Ceaușescu stating that: "the man who does not write for his entire people is not a poet". Romania's own cultural revolution, inspired by the North Korean doctrine of *Juche,* militated for a nation's sovereignty and autonomy in all fields of life, a proposition that transmuted into Romania's further political and economic isolation. The theses ended a period of relative liberalization in culture and politics and reintroduced bureaucratically perfected censorship. The cover of the ARTA magazine – 1975 edition (shown here on the right) depicts an unmissable portrait of Ceausescu, the gray square mass of the leader's body occupying most of the page and refusing any additional comments.

Apart from what could be a Wikipedia page away from getting a grip into Romania's cultural context in the 70s, the title crowning this article announced a pixelated history and it is yet to prove that this particular episode is indeed grainy. Even against such unlovely cover, the inaugural article of ARTA 1975 from the first chapter titled "Issues in Contemporary Art" opens with one of the first pieces that deal with computer art published in Romania around that time. While fierce debates on art and technology were going on in the West throughout the 60s and 70s, engagements with the field of cybernetics only made sporadic appearances in the history of Romanian art. Groups like Sigma and Kinema Ikon have been examples, with exhibitions that one should mention the 1974 collective exhibition *Art and Energy* and later on, in 1985, *Art and Computer,* both held in Bucharest.

The first part of the 1975 article "Art and Computers", written by Titus Mocanu, stands proof that once your heart has been geared with a high modernist stent, one can expect it to tinkle the metallic tones of aesthetic universals and the sorrowful song of unmet promises of transcendence. We're presented here with oppositions of style versus replica, originality versus mass production, the creative 'ego' versus machine imagination, singularity versus multiplicity all form the set of binary filters that the author decides to deploy in his analysis. In this respect, if we were to convey a 0 -1 denomination to the arguments presented in the text, we could easily infer that the universe the author is subscribing to is a digital one, the digital universe of metaphysics, as described by Alex Galloway in in his 2014 book *Against the Digital*, whose logic relies on qualitative differences between *things*: high versus low, masculine versus feminine, black versus white. Presented as a bird's eye view, the reader of ARTA 1975 was welcomed to a digital future, a hypermodern expectation that algorithmic thinking would attend to the imagination of artists and continue the historical avant-garde's task in attaining transcendence through (new) mediums. This digital utopia had to be whispered and not proclaimed as the author himself was living inside a digital system that signaled only through binaries: the party versus the people; the west versus the east; the bourgeoisie versus the working man.

If we have a closer look at the text, we notice that it starts off by cutting through the realms of creativity with a Nietzschean axe, dividing aesthetic dichotomy of the Apollinian and the Dionysian. All forms of artistic or technical creation as well as the aspiration towards the 'transcendental' rove in between these two poles. The world of numbers, calculus and techne belongs to the active and luminous principle of the Appolinian, the solar principle that he genders as masculine (all 1s), whereas the dreamy world of myths, rites, poetry are all emanations of the dark feminine "situation" (the 0).

The most interesting set of binaries that the author deems as being of paramount importance for the case of computer art is that of multiplicity (0) versus singularity (1). By singularity he understands that which is unrepeatable: as it is the case of the self (1), personality (1), the artist (1) and his unique work of genius (1). The 'I' or 'the ego' remain the catalysts of the process of aesthetic edification. Singularity means, at this stage, aesthetics (1); a process through which, the differentiation of multiples (0s) stabilizes itself in a unique, recognizable, and singular style (1). Multiplicity (0), on the other hand, with its adjacent processes of reiteration and repetition is incompatible with aesthetics (1). Art, even when it helps itself from the plentiful buffet of new techniques and possibilities enabled by technology, remains to Titus Mocanu, the luminary that shoots blips of singularity (1) into the night (0). That is, the night of anonymity (0). The groundless night of socialist utopia (0). For that reason only, the author concludes, computers will never match the creative potential of human imagination (as 1s are better than 0s). And no society mediated by these precious and precise machines designed to eliminate chance and randomly imparted suffering will succeed in crushing the unique case of the human creator: "The computing machine is neutral. It does not possess an I and is used indiscriminately by anyone. Furthermore, it is deprived itself of the trials and tribulations, laden with struggles and obscurity, of the personality (1). As Norbert Wiener noticed, it is designed too sharp, too efficient." (Titus Mocanu, ARTA, 1975).

Outside the digital realm of metaphysics and the logic of meaning through differentiation (language) stands another world. It is the world governed by entropy – by immanence. In this constellation contingent objects like the social or the political metastase and superimpose themselves over the binary systems that govern mostly all Westerns systems of thought. Against this integralist world, metaphysics, philosophy and human creation in general all stand as hopeless reactions to entropic tendencies (death). Outside of language, as Flusser would like us to imagine, hovers the heterogeneous gatherings of multiplicities or assemblages; Singularity here is understood only as their fusion; Sometimes, the cumulation of accidents and the stochastic disorder of history (human or non-human) collide into felicitous evolutionary progress, other times into genocide, most times in untimely extinctions. As for the case of computer art or simply, art, one entropic force could be the market. Outside, the digital system of meaning (is a computer equal to an artist, can we talk about aesthetics when faced with computer generated graphics etc.) stands the night of entropy - of forces outside artistic creation. Maybe this is why one of the pioneers of computer art felt compelled to settle matters straight: "I find it very strange that, in this situation, outsiders from technology should begin to move into the world of art and try to save it with new methods of creation, old results, and surrendering to the given <<laws of the market>> in a naive and ignorant manner. The fact that they use new methods makes them blind to notice they actually perpetuate a situation which has become unbearable for many artists. As Frieder Nake warned in his 1971 *There Should Be No Computer Art:* "Computers ought not to be used for the creation of another art fashion."–the world thought otherwise and ignored his message.

POST-DIGITAL ESTE POST-ECRAN. CĂTRE O NOUĂ ARTĂ VIZUALĂ

TEXT: JOSEPHINE BOSMA

*Acest eseu a fost scris pentru conferința Post-Digital de la Kunsthal Aarhus, o colaborare între Universitatea Aarhus și festivalul Transmediale din Berlin.

Dacă interesul pentru post-digital dovedește ceva, acest lucru este că utilitatea digitalului ca element discursiv pentru analiza impactului și locului tehnologiei în societate și cultură pălește. Tehnologiile digitale, pe de altă parte, cresc și proliferează. Acest fapt ridică o problemă: de ce avem nevoie sau vrem să discutăm lucrurile în termenii unei condiții post-digitale, dacă mediile digitale nu par, nici pe departe, a pierde teren? Eu privesc problema în contextul artei. Aici, domeniul digital tinde a fi perceput drept ceva cu și despre „ecrane". Această tendință este validată de abordările populare din artele media, cea mai notabilă fiind cea a lui Lev Manovich (3). Totuși, computerul, la început, a fost complet fără ecran, iar miniaturizarea de azi și noile aplicații ale mediilor digitale produc noi forme de „dez-ecranizare" (Van Kranenburg 6). O analiză bazată pe ecran și o perspectivă asupra artei în acest context glosează pe marginea acestor chestiuni.

Una dintre problemele de aici pare a fi impermeabilitatea vizuală sau dispersia spațială a lucrărilor respective. Rudolph Arnheim oferă o posibilă bază pentru o teorie-umbrelă a unei noi vizualități în cartea sa *Visual Thinking* (274). Arnheim descrie cum există o modalitate non-retinală de a vedea în științe, unde cunoașterea existenței evenimentelor, structurilor și obiectelor precede sau constituie, de cele mai multe ori, vizibilitatea lor. Aplicând această metodă de vizualizare la utilizarea sculpturală a hardware-ului, code art și practicile conceptualiste din mediile digitale complexe, eu încerc, măcar parțial, să includ instabilitatea inerentă a lucrărilor respective într-o nouă perspectivă asupra artei în câmpul digital extins.

În același timp, există un nivel de abstracțiune în toate practicile artei, inclusiv în exemplele folosite aici, care nu poate fi descris în termenii vizualizării derivate doar din cunoașterea științifică. Modelul perceptiv adaptat de la Arnheim are nevoie de unelte analitice suplimentare pentru a explora lucrări și practici particulare. Totuși, nu vom discuta acest lucru aici, dar vreau să îl ating în comunicarea mea. Experiența diferitelor câmpuri și sub-câmpuri, atât din domeniul artelor media, cât și din cel al artei contemporane este necesară pentru a completa o imagine a artei în domeniul extins al artei digitale: sfera post-digitală.

If the interest in the post-digital proves anything, it is that the usefulness of the digital as a discursive element in analyzing the impact and place of technology in society and culture is waning. Digital technologies on the other hand only grow and proliferate. This raises the question: why do we need or want to discuss matters in terms of a post-digital condition if digital media do not seem to lose ground by far? I look at this issue in the context of art. Here, the digital realm tends to be perceived as screen-based. This tendency is validated by popular approaches in media art, most notably that of Lev Manovich (3). The computer however started out completely "screenless," and today the miniaturization and new applications of digital media bring new forms of "screenlessness" (Van Kranenburg 6). A screen-based analysis and view of art in this context literally glosses over the issues in this area.

A problem here seems to be the visual impermeability or spatial dispersion of the works in question. Rudolph Arnheim offers a possible basis for an overarching theory for a new visuality in his book *Visual Thinking* (274). Arnheim describes how a non-retinal way of seeing exists in science, where the knowledge of the existence of events, structures and objects often precedes or even constitutes their visibility. By applying this visualizing method to the sculptural use of hardware, code art, and conceptualist practices in complex digital environments, I try to, at least in part, include the inherent instability of the works in question in a new view of art in the expanded digital field.

At the same time there is a level of abstraction in all practices of art, including the examples used here, which cannot be described in terms of a visualization derived from scientific knowledge alone. The perceptional model adapted from Arnheim therefore needs additional analytical tools to further explore specific works and practices. This however will not be discussed in this text, but I want to address it in my talk. Expertise in specific fields and sub-fields from both the media art field and the contemporary art field is necessary to complete any picture of art in the expanded field of digital art: the post-digital sphere.

POST-DIGITAL IS POST-SCREEN. TOWARDS A NEW VISUAL ART

*This essay was written for the Post-Digital research conference in the Kunsthal Aarhus, which was a collaboration between Aarhus University and the Transmediale festival in Berlin.

Ecranul strălucitor şi orbitor / *The Bright and Blinding Screen*

În cartea ei Where Art Begins, criticul și scriitoarea de artă Chris Kraus plasează ceea ce ea numeşte „forme digitale" în acelaşi domeniu cu videoul (119). Ea este doar unul dintre criticii şi teoreticienii care descriu arta din domeniul digital în termenii imaginii şi ai ecranului (Bourriaud 69, Foster 105, Jameson 110, Krauss 87, Virilio 14, Rancière 18). Maniera de descriere este aproape întotdeauna negativă. Computerele sunt descrise drept exemplificarea perfectă a *Societății spectacolului* a lui Guy Debord sau drept problematice din cauza prolificelor maşini de copiere a imaginilor.

Această perspectivă superficială asupra computerului şi a mediilor digitale, în general, este susținută sau, cel puțin, contrată de scriitori influenți din câmpul artelor media. Bestsellerul lui Lev Manovich, *The Language of New Media*, descrie computerul aproape în întregime în termenii cinematografiei. Chiar şi capitolul intitulat „The Operations", după un capitol despre ecran, se concentrează exclusiv asupra editării şi secvențierii imaginilor (117). În cartea *The Interface Effect,* Alexander Galloway începe cu o analiză respectuoasă, dar critică, a abordării cinematice a lui Manovich. Galloway duce chiar mai departe critica acestei abordări, conectând-o de o altă abordare populară, cea a remedierii (20). Teoria remedierii trage o linie dreaptă între manuscrisele ilustrate medievale, pictura cu perspectivă liniară, cinema, televiziune şi, în fine, mediile digitale (Bolter, Grusin 34). Transformările radicale, create de tehnologiile digitale, sunt explicate doar prin afirmația că „poate fi mai agresivă în remedierea sa" (Bolter, Grusin 46). Galloway observă, totuşi că, departe de a remedia un limbaj vizual precum cinematografia, computerul „remediază chiar condițiile de a fi el însuşi" (21). În termenii practicilor artei, acest lucru înseamnă că mediile digitale remediază arta aşa cum este ea, cu toate complexitățile şi contradicțiile ei. Mediile digitale fac acest lucru pentru că este forma lor proprie de Dasein, care se naşte prin designul şi aplicarea lor.

Concentrarea asupra ecranului nu este o soluție produsă de mediile digitale per se. Pentru a găsi o posibilă cauză şi soluție la această problemă, pare mai potrivit să o abordăm

In her book *Where Art Belongs* the art writer Chris Kraus puts what she calls "digital forms" in the same realm as video (119). She is but one of many critics and theorists that describe art in the digital realm in terms of the image and the screen (Bourriaud 69; Foster 105; Jameson 110; Krauss 87; Virilio 14; Rancière 18). The manner in which it is described is almost always negative. Computers are described as the present day epitome of Guy Debord's *The Society of the Spectacle,* or as problematic because prolific image copy machines.

This superficial view of the computer and digital media in general is supported or at least barely countered by influential writers from the media art field. Lev Manovich's bestseller *The Language of New Media* describes the computer almost entirely in terms of cinema. Even the chapter called The Operations, after a chapter on screens, solely focuses on image editing and image sequencing (117). In his book *The Interface Effect* Alexander Galloway starts off with a respectful yet also critical analysis of Manovich's cinematic approach of new media. Galloway takes his criticism of this approach further by connecting it to another popular approach, that of remediation (20). The theory of remediation draws a straight line from medieval illustrated manuscripts to linear perspective painting to cinema to television and lastly to digital media (Bolter, Grusin 34). The radical transformations brought on by digital technology are explained only by stating it "can be more aggressive in its remediation" (Bolter, Grusin 46). Galloway however observes that, far from remediating a visual language like that of cinema, the computer "remediates the very conditions of being itself" (21). In terms of art practice this means that digital media remediate art as is, with all its complexities and contradictions. Digital media however do so from their own form of Dasein, which comes to be through their design and application.

The focus on the screen therefore is not a problem produced by digital technologies per se. To find a possible cause and solution for this problem it seems more appropriate to approach it as a continuation and amplifi-

drept o continuare şi amplificare a dezbaterilor din critica artei şi teoria culturală. Deşi există o varietate de abordări care discută arta implicând tehnologiile digitale (Blais, Ippolito 17, Cramer 8, Popper 89, Bazzichelli 26, Holmes 14), „nu există o metodă clar definită pentru analiza rolului ştiinţei şi tehnologiei în istoria artei" ca întreg (Shanken 44). Edward Shanken observă că, după zilele de glorie ale artei moderne, istoricii s-au oprit şi nu au mai descris dezvoltarea tehnologică a artei (45). În această perioadă, în special tehnologiile digitale au prosperat exponenţial. Această schimbare a metodei istoriei artei a creat o lipsă de unelte analitice care să înţeleagă realităţile artei în epoca mediilor digitale.

cation of issues in art criticism and cultural theory at large. Though a variety of approaches to discuss art involving digital technologies exists (Blais, Ippolito 17; Cramer 8; Popper 89; Bazzichelli 26; Holmes 14), "no clearly defined method exists for analyzing the role of science and technology in the history of art" as a whole (Shanken 44). Edward Shanken notes how after the heydays of modern art, historians stopped describing technological developments in art (45). In this period especially digital technologies have prospered exponentially. This change in art historical method has created a lack of analytical tools to grasp the realities of art in the age of digital media.

Vizualizarea formelor deosebit de complexe / *Visualization of Highly Complex Forms*

Maleabilitatea iluzorie şi dispariţia mediilor digitale în remedierea fiinţei pe care le descrie Galloway nu ar trebui interpretate ca absenţă a formei în tehnologiile digitale. *The Interface Effect* a lui Galloway înseamnă pentru artă că obiectul artei există în interiorul unui sistem complex de elemente care sunt, simultan, tehnologice şi politice. El vorbeşte despre un „anti-antropocentrism în domeniul practicii" (22). Galloway continuă prin a descrie problema copleşitoare a vizualizării datelor şi a mediilor digitale, în general, apelând la o „poetică în sine pentru acest nou şi misterios spaţiu maşinic" (99).
Conjuncţia dintre maşină şi, în acest caz, practica artei înseamnă că avem nevoie de o metodă care să se poată aplica simultan ambelor. Într-un context care este profund conectat la domeniul ştiinţific, aplicarea gândirii vizuale descrise de Rudolph Arnheim pare potrivită. În cartea sa, *Visual Thinking*, el descrie diferite forme de vizualizare, iar una din ele este cea a cunoaşterii ştiinţifice (274). Totul se rezumă la „a vedea" lucruri despre care ştii că există, dar care nu pot fi văzute cu ochiul liber. Nu este o formă de construcţie mentală imaginară a evenimentelor şi fenomenelor ireale. Arnheim numeşte aceste vizualizări „modele pentru teorie". El descrie exemple pentru cum anume apar astfel de modele în geometrie şi în ştiinţele naturale. Chiar dacă foloseşte exemple din ştiinţele tari, abordarea sa cu privire la vizualizările ştiinţifice este, în mare parte, psihologică (275). El explică modul în care fiecare model ştiinţific de eveniment sau obiect „invizibil" nu este niciodată static sau stabil, fiind bazat pe un amestec de observaţie, experienţă şi psihologie.
Drept exemplu: Galileo nu s-a luptat doar cu dogmele bisericeşti. El a fost nevoit să se lupte constant şi cu propria sa gândire, cu modurile sale de percepţie, iar la final nu a reuşit pe deplin. Galileo a refuzat să accepte că planetele se rotesc în jurul Soarelui în elipse şi nu în cercuri. Arnheim îl citează pe Erwin Panofsky, care spune că elipsa, cercul distorsionat, „a fost refuzată cu emfază de către marea artă a Renaşterii în aceeaşi măsură în care a fost glorificată de manierism" (278).

The illusionary malleability and disappearance of digital media, in the remediation of being Galloway describes, should not be interpreted as digital technologies having no form. What Galloway's Interface Effect means for art is that the art object exists within a complex system of elements that are technological and political at once. He speaks of an "anti-anthropocentrism of the realm of practice" (22). Galloway further describes the overwhelming problematic of visualization of data and digital environments in general, and calls for "a poetics as such for this mysterious new machinic space" (99).
The merging of machine and, in this case, art practice means we need a method that is simultaneously applicable to both. Within a context that is deeply connected to the scientific realm, applying a form of visual thinking described by Rudolph Arnheim seems fitting. In his book *Visual Thinking* he describes various forms of visualization, one of which is that of scientific knowledge (274). It boils down to "seeing" things you know are there but which cannot be seen by the naked eye. It is not a form of imaginative mental construction of unreal events or phenomena. Arnheim calls such visualizations "models for theory." He describes examples of how such models appear in natural sciences and geometry. Even if he uses examples from the hard sciences, his approach of scientific visualizations is largely psychological (275). He explains how every scientific model of an "invisible" event or object is never static or stable, as it is based on a mixture of observation, experience, and psychology.
As an illustration: Galileo not only had to battle church dogmas. He also had to constantly challenge his own, learned modes of perception, and in the end he did not completely succeed. Galileo refused to accept planets rotated around the sun in ellipses rather than in circles. Arnheim quotes Erwin Panofsky pointing out that "the ellipse, the distorted circle, 'was as emphatically rejected by High renaissance art as it was cherished in mannerism'" (278).

Aplicarea teoriei – perspective post-ecran ale digitalului / *Application of Theory – Post-Screen Views of the Digital*

Voi încerca în cele ce urmează să aplic noțiunea lui Arnheim de modele pentru teorie în artă, pentru a vedea dincolo de ecranul spectacolului. Textele despre artă în acest context au o varietate de forme, de la o utilizare poetică a codurilor (Baumgartel 11, Goriunova, Shulgin 4, Arns 194, Cramer 8), la o utilizare sculpturală a rețelelor (Popper 181, Weiss 175, Shanken 140) şi la practici conceptualiste (Greene 9, Holmes 20, Hand 10); acestea sunt exemple care dovedesc eterogenitatea câmpului. Mă concentrez asupra acestora, reținând şi caracterul interdisciplinar al fiecărei lucrări din aceste domenii, precum şi suprapunerea lor conceptuală şi cea fizică. Ceea ce au în comun, desigur, este conexiunea cu domeniul digital. Aceasta înseamnă că vor include vreo formă de aplicare sau referire la coduri executabile.

I now try to apply Arnheim's notion of models for theory to art, to see beyond the screen of the spectacle. Literature on art in this context shows a variety of forms, of which a poetic use of code (Baumgärtel 11; Goriunova, Shulgin 4; Arns 194; Cramer 8), a sculptural use of networks (Popper 181; Weiß 175; Shanken 140), and conceptualist practices (Greene 9; Holmes 20; Hand 10) are examples that show the heterogeneity of the field. I concentrate on these, while being aware of the interdisciplinary character of each work in these areas, and of the physical and conceptual overlaps between them. What all have in common is of course a connection to the digital field. This means all include some form of application of, or reference to, executable code.

Gândirea vizuală în acţiune / *Visual Thinking in Action*

Diferiți autori au descris profunda implicare a codurilor în cultură şi societate, precum şi rolul său definitoriu în noile sisteme de putere (Galloway, Thacker 30, Galloway 54, Wark [029]). Alții au scos în evidență aspectul generativ al codului şi importanța sa în afara domeniului instituțional (Arns 201, Goriunova, Shulgin 6). Alții merg şi mai departe, descriind code art drept virus sau anticorp împotriva unei culturi bolnave (Blais, Ippolito 17). Este clar din toate descrierile pentru code art că nu poate fi reprezentată în întregimea sa sau în completitudinea sa în planul retinal. Codul drept text scris, într-un computer sau prezentat pe un ecran sau pe hârtie, înseamnă o activitate potențială care nu poate fi înțeleasă doar printr-o lectură literală sau prin observație retinală. Codul este perceput în produsele sale, ca rezultate pe ecran ale software-ului, sau prin efectele sale într-un mediu fizic sau ambele.
Potrivit lui Arnheim, într-o formă ştiințifică de vizualizare, „toate formele sunt experimentate drept tipare *[patterns]* de forțe şi sunt relevante doar ca tipare [patterns] de forțe" (276). Formele la care se referă el nu trebuie neapărat să fie fizice. „Felul de tipar foarte abstract despre care am vorbit se aplică configurațiilor non-fizice în aceeaşi măsură în care se aplică şi celor fizice, deoarece, iarăşi, problema este tiparul forțelor, un scop deservit de exact aceleaşi mijloace" (Arnheim 279-280). Imaginile, modelele sau vizualizările dezvoltate din interpretările acestor tipare de forțe depind de experiențele anterioare şi de preconcepțiile intelectuale ale privitorului. Pentru a ilustra cum se rezolvă acest lucru: în vreme ce Jacques Rancière descrie viitorul imaginii şi al reprezentării în termenii „maşinilor de reproducere" (9), Galloway se ocupă de aceeaşi suprafață şi observă ceea ce el numeşte efectul de interfață, un efect „al altor lucruri, care astfel spune povestea unor forțe mai mari care le produc" (prefața). Unul vede o unealtă de copiere şi editare, altul, o schimbare în ceea ce reprezintă imaginile.

Various authors have described the deep entrenchment of code in culture and society, and its defining role in new systems of power (Galloway, Thacker 30; Galloway 54; Wark [029]). Others have emphasized the generative aspect of code and its prominence outside institutional realms (Arns 201; Goriunova, Shulgin 6). Some even go as far as describing code art as a virus, or as an antibody against a sick culture (Blais, Ippolito 17). What is clear from all descriptions of code art is that it cannot be represented on a retinal plane in its entirety, or in its full capacity. Code as a written text, deep within a computer or presented on screen or paper, encompasses a potential activity that cannot be grasped from a literal reading or retinal observation alone. Code is perceived through its products, as screen-based results of software, or through its effects within a physical environment, or both.
According to Arnheim, in a scientific form of visualization "all shapes are experienced as patterns of forces and are relevant only as patterns of forces" (276). The shapes he refers to do not need to be physical. "The kind of highly abstract pattern I have been discussing is applicable to non-physical configurations as readily as to physical ones, because there again the concern is with the pattern of forces, a purpose best served by exactly the same means" (Arnheim 279-280). Pictures, models, or visualizations developed from interpreting these patterns of forces depend on former experiences and intellectual preconceptions of the beholder. To illustrate how this can play out: whereas Jacques Rancière describes the future of the image and representation in terms of "machines of reproduction" (9), Galloway looks at the same surface and sees what he calls the Interface Effect, which is an effect "of other things, and thus tells the story of the larger forces that engender them" (preface). One sees a copy and editing tool, the other a change of what images represent.

O concluzie similară poate fi trasă cu privire la practicile conceptualiste din câmpul digital extins. Fără o recunoaştere a influenţelor şi forţelor tehnologiilor digitale din interiorul lor, orice analiză poate greşi. Motivul pentru care mă refer la practici conceptualiste specifice este că ele se manifestă într-o anume formă în afara mediilor digitale, dar forma lor este definită de aceste medii. Tehnologia pare să dispară în ele; ele „remediază chiar condiţiile lor de a fi ele însele" (Galloway 21). Lucrările variază de la performance şi artă activistă la sculptură, pictură, video şi tipărituri (Holmes 47, Olson 59). Lucrările din acest grup foarte divers de practici par a avea trei lucruri în comun: utilizează Internetul ca resursă materială sau de informaţie; folosesc Internetul ca spaţiu comunitar; folosesc mediile digitale pentru publicare (Bazzichelli 28, Goriunova 29, Holmes 66, Hand 47). Unele lucrări, cum este cea realizată de Yes Men/rtmark, sunt descrise în volume despre net art şi arta digitală (Baumgartel 106, Stallabras 8, Greene 92, Paul 209). Lucrările bazate mai mult pe obiect, cum sunt cele asociate cu eticheta „post-Internet", încă nu şi-au găsit pe deplin locul în analize. Marisa Olson vorbeşte despre utilizarea pe scară largă a fotografiei găsite [found photography] în practicile post-Internet în termenii unei reevaluări a „portretelor Webului". „Extrase din circulaţie şi primind un scop nou, ele primesc şi o valoare nouă, ca lingourile strălucitoare încuiate în fort Knox" (59). Ca şi code art, aceste două extreme, arta activistă şi arta bazată pe obiect, pot fi înţelese pe deplin doar dintr-o perspectivă care ia notă de acele „tipare de forţe" care le conferă putere.

Vizualizarea reţelelor digitale în artă are nevoie de o vizualizare explicită a hardware-ului, precum şi a fluxurilor de informaţie. Orice conexiune la Internet merge destul de uşor în jurul lumii (Terranova 44). Mulţimea de operaţiuni specifice care construiesc o conexiune la Internet este aproape în întregime automată (Weiss 36). Trece dincolo de diferitele graniţe naţionale în moduri pe care nu le putem controla. Conexiunile la Internet nu sunt neutre, nu sunt doar cuplări directe ale maşinilor. Dar conexiunile la Internet din lucrările de artă sunt discutate deseori în termenii tehnologiei, spaţiilor virtuale şi teleprezenţei, iar rareori în cei ai vizualizării esenţei mixte, fizice şi tehno-politice, a reţelei (Goldberg 3, Popper 363, Shanken 32, Paul 93). Eu cred că această situaţie este stranie. Făcând din conexiunea la Internet parte dintr-o instalaţie descentralizată sau dintr-un performance, un artist creează o instalaţie care implică o aplicare temporară a unei infrastructuri semi-publice, împărtăşite [*shared*]. Interpretând „tiparele de forţe" implicate conceptual, spaţial şi fizic, reiese o perspectivă mai amplă şi mai abstractă asupra acestei instalaţii.

Final / *Finally*

Realizez că merg pe o pantă alunecoasă când sugerez că teoria lui Arnheim despre vizualizarea ştiinţifică poate fi utilizată în artă. Arnheim a fost acuzat că are o abordare foarte formalistă a artei (Fox, NY Times). Capitolul „Models for Theory in Visual Thinking" descrie, totuşi, o metodă de vizualizare care lasă mai mult loc

A similar conclusion could be drawn for conceptualist practices in the expanded digital field. Without recognition of the influences and driving force of digital technologies within them, an analysis easily misses the point. The reason I call particular practices conceptualist is that they largely manifest themselves in some form outside of digital media, yet their shape is defined through these media. The technology seemingly disappears in it, it "remediates the very conditions of being itself" (Galloway 21). Works range from performance and activist art to sculpture, painting, video, and prints (Holmes 47; Olson 59). Works in this highly diverse group of practices seem to have three things in common: they use the Internet as an information or material resource; they use the Internet as a community space; and they use digital media for publication purposes (Bazzichelli 28; Goriunova 29; Holmes 66; Hand 47). Some works, such as that of the Yes Men/rtmark, are described in books about net art and digital art (Baumgärtel 106; Stallabras 8; Greene 92; Paul 209). More object-based work, like that associated with the "Post-Internet" label, still largely needs to find its way into literature. Marisa Olson describes the extensive use of found photography in Post-Internet practices in terms of a revaluation of "portraits of the Web." "Taken out of circulation and repurposed, they are ascribed with new value, like the shiny bars locked up in Fort Knox" (59). Like code art, these two extremes, of activist and object-based art, can only be understood fully from a perspective that takes note of those "patterns of forces" that give them their power.

The visualization of digital networks in art requires an explicit visualization of hardware as well as of information flows. In network art installations hardware is essential, and most of it is far beyond sight. Any Internet connection quite easily runs halfway around the world (Terranova 44). The myriad of specific operations to realize an Internet connection happens almost entirely automated (Weiß 36). It runs across different national borders in ways largely beyond our control. Internet connections therefore are not neutral, straightforward couplings of machines. Yet Internet connections in works of art are mostly discussed in terms of technology, virtual spaces, and telepresence, and seldom in terms of visualization of the mixed physical and techno-political essence of the network (Goldberg 3; Popper 363; Shanken 32; Paul 93). I think this is a strange oversight. By making an Internet connection part of a decentralized installation or performance, an artist creates an installation that involves the temporary application of a shared, semi-public infrastructure. By interpreting the "patterns of forces" involved conceptually, spatially and physically, a larger and less abstract view of this installation emerges.

I realize I walk a tightrope when I suggest using Arnheim's theory of scientific visualization to art. Arnheim has been accused of having a highly formalist approach to art (Fox, NY Times). The chapter Models for Theory in Visual Thinking however describes a visualization method that leaves more room for subjectivity and instability than

subiectivității şi instabilității decât s-ar crede. Arnheim descrie pe larg dezvoltarea subiectivă a modelelor ştiințifice (279). Această dezvoltare implică şi o schimbare în timp şi un final deschis [open-endedness]. Nu există un rezultat final, deoarece orice vizualizare în acest context se preocupă de evenimente fenomenale care scapă privirii şi care vor fi supuse unei reevaluări constante. Nu propun să urmăm în întregime ideile lui Arnheim. Propun să preluăm conceptul vizualizării ştiințifice şi să îl adaptăm la arta care implică structuri, sisteme sau procese care sunt prea mari, prea dispersate sau prea mici pentru a fi văzute cu ochiul liber.

one would expect. Arnheim extensively describes the subjective development of scientific models (279). This development also involves a change over time and an "open-endedness." There is no final outcome, since any visualization in this context concerns phenomenal events that largely escape the eye, and will undergo constant re-assessment. I am not proposing to follow Arnheim's ideas to the letter. I propose to take the concept of a scientific visualization and adapt it to art that involves structures, systems, or processes that are too large, too dispersed, or too small to see with the naked eye.

Referințe / *References:*

Arnheim, Rudolf. *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press. 1969-1997. Print.
Arns, Inke. "Read_me, run_me, execute_me." *Media Art Net 2*, Thematische Schwerpunkte. Eds. Frieling, Rudolf, Daniels, Dieter. Vienna: Springer. 2005. 194-208. Print.
Bazzichelli, Tatiana. *Networking, The Net as Artwork*. Aarhus: Digital Aesthetics Research Center, Aarhus University. 2008. Print.
Blais, Joline, Ippolito, Jon. *At the Edge of Art*. London: Thames and Hudson. 2006. Print.
Baumgärtel, Tilman. [net.art 2.0], *Neue Materialien zur Netzkunst, New Materials Towards Net Art*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg. 2001. Print.
Bolter, Jay David, Grusin, Richard. Remediation. *Understanding New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press. 2002. Print.
Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel, 1998. Print.
Cramer, Florian. *Words Made Flesh, Code, Culture, Imagination*. Rotterdam: Piet Zwart online publication, 2005. PdF. http://www.pzwart.wdka.hro.nl/mdr/research/fcramer/wordsmadeflesh/
Foster, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge, Mass.: MIT Press. 2001. Print.
Jameson, Fredric. *The Cultural Turn, Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. London: Verso. 1998. Print.
Galloway, Alexander. *The Interface Effect*. Cambridge: Polity Press. 2012. Print.
Galloway, Alexander, Thacker, Eugene. *The Exploit, A Theory of Networks*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2007. Print.
Goldberg, Ken. *Introduction: The Unique Phenomenon of a Distance. The Robot in the Garden, Telerobotics and Telepistemology in the Age of the Internet*. Ed. Ken Goldberg. Cambridge, Mass.: MIT Press. 2000. Print.
Goriunova, Olga, Shulgin, Alexei. *Read_Me 2.3 Reader*. Helsinki: NIFCA Publication. 2003. Print.
Greene, Rachel. *Internet Art*. London: Thames and Hudson. 2004. Print.
Hand, Autumn. *Intersecting Art Experiences - Approaching Post-Internet Art as a medium for dialogue in this information age*. University of Amsterdam MA New Media paper. 2012.
Holmes, Brain. *Escape the Overcode*. Eindhoven: Van Abbemuseum Public Research. 2009. Print.
Kranenburg, van, Rob. *The Internet of Things – A critique of Ambient Technology and the All-seeing Network of RFID*. Amsterdam: Institute of Network Cultures. 2008. Print.
Kraus, Chris. *Where Art Belongs*. Los Angeles: Semiotext(e). 2011. Print.
Krauss, Rosalind. *Perpetual Inventory*. Cambridge, Mass.: MIT Press. 2010. Print.
Olson, Marisa. "PostInternet: Art after the Internet." *FOAM International Photo Magazine*. Winter 2011/2012. 59-63. Print.

Arnheim, Rudolf. Visual Thinking. Berkeley: University of California Press. 1969-1997. Print.
Arns, Inke. "Read_me, run_me, execute_me." Media Art Net 2, Thematische Schwerpunkte. Eds. Frieling, Rudolf, Daniels, Dieter. Vienna: Springer. 2005. 194-208. Print.
Bazzichelli, Tatiana. Networking, The Net as Artwork. Aarhus: Digital Aesthetics Research Center, Aarhus University. 2008. Print.
Blais, Joline, Ippolito, Jon. At the Edge of Art. London: Thames and Hudson. 2006. Print.
Baumgärtel, Tilman. [net.art 2.0], Neue Materialien zur Netzkunst, New Materials Towards Net Art. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg. 2001. Print.
Bolter, Jay David, Grusin, Richard. Remediation, Understanding New Media. Cambridge, Mass.: MIT Press. 2002. Print.
Bourriaud, Nicholas. Relational Aesthetics. Dijon: Les Presses du Réel, 1998. Print.
Cramer, Florian. Words Made Flesh, Code, Culture, Imagination. Rotterdam: Piet Zwart online publication, 2005. PdF. http://www.pzwart.wdka.hro.nl/mdr/research/fcramer/wordsmadeflesh/
Foster, Hal. The Return of the Real. Cambridge, Mass.: MIT Press. 2001. Print.
Jameson, Fredric. The Cultural Turn, Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998. London: Verso. 1998. Print.
Galloway, Alexander. The Interface Effect. Cambridge: Polity Press. 2012. Print.
Galloway, Alexander, Thacker, Eugene. The Exploit, A Theory of Networks. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2007. Print.
Goldberg, Ken. Introduction: The Unique Phenomenon of a Distance. The Robot in the Garden, Telerobotics and Telepistemology in the Age of the Internet. Ed. Ken Goldberg. Cambridge, Mass.: MIT Press. 2000. Print.
Goriunova, Olga, Shulgin, Alexei. Read_Me 2.3 Reader. Helsinki: NIFCA Publication. 2003. Print.
Greene, Rachel. Internet Art. London: Thames and Hudson. 2004. Print.
Hand, Autumn. Intersecting Art Experiences - Approaching Post-Internet Art as a medium for dialogue in this information age. University of Amsterdam MA New Media paper. 2012.
Holmes, Brain. Escape the Overcode. Eindhoven: Van Abbemuseum Public Research. 2009. Print.
Kranenburg, van, Rob. The Internet of Things – A critique of Ambient Technology and the All-seeing Network of RFID. Amsterdam: Institute of Network Cultures. 2008. Print.
Kraus, Chris. Where Art Belongs. Los Angeles: Semiotext(e). 2011. Print.
Krauss, Rosalind. Perpetual Inventory. Cambridge, Mass.: MIT Press. 2010. Print.
Olson, Marisa. "PostInternet: Art after the Internet." FOAM International Photo Magazine. Winter 2011/2012. 59-63. Print.
Paul, Christiane. Digital Art. Revised and Expanded Edition. New York: Thames and Hudson. 2003-2008. Print.
Popper, Frank. From Technological to Virtual Art. Cambridge, Mass: MIT Press. 2007. Print.
Manovich, Lev. The Language of New Media. Cambridge, Mass: MIT Press. 2000. Print.
Rancière, Jacques. The Future of the Image. London: Verso, 2007. Print.
Shanken, Edward. "Historizing Art and Technology: Forging a Method and Firing a Canon." Media Art Histories. Ed. Oliver Grau. Cambridge, Mass: MIT Press, 2007. 43-70. Print.
Shanken, Edward. Art and Electronic Media. London: Phaidon Press. 2009. Print.
Stallabrass, Julian. Internet Art - The Online Clash of Culture and Commerce. London: Tate Publishers. 2003. Print.
Terranova, Tiziana. Network Culture – Politics of the Information Age. London: Pluto Press. 2004. Print.
Virilio, Paul. Art as Far as the Eye Can See. Oxford: Berg. 2005-2007. Print.
Wark, McKenzie. A Hacker Manifesto. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 2004. Print.
Weiß, Matthias. Netzkunst, ihre Systematisierung und Auslegung anhand von Einzelbeispielen. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften. 2009. Print.

CĂTRE O ESTETICĂ A COMUNELOR: DINCOLO DE PARTICIPARE ȘI POST-PARTICIPARE

TEXT: MAGDA TYZLIK-CARVER

Accentul pus pe participare ca centru al proiectelor şi lucrărilor de artă are nevoie de o examinare materială care include socialul, dar nu se limitează la el. Cu alte cuvinte, întrebările despre participare trebuie să includă şi considerații despre ce anume este produs în procesul de dincolo de comunitate şi de social, adică ce rezultate materiale şi discursive se creează prin practicile şi lucrările participative. O astfel de atitudine trebuie în mod necesar să includă două fenomene care sunt în general diminuate când vine vorba despre practici participative esențiale pentru apariția experienței estetice. Eu susțin că avem nevoie să recunoaştem şi alți participanți la producția de lucrări participative cu excepția celor umani, precum şi noi forme de subiectivități colective care nu pot fi descrise doar drept comunități. Includerea acestor două fenomene trebuie să ia în calcul poziția şi conexiunea lor cu sisteme şi procese de dincolo de lucrarea de artă în sine, ca părți are unui teren mai amplu, comun experiențelor cotidiene şi funcționării lor în medii complexe şi interconectate.

Jacques Ranciere (2011) s-a ocupat de propunerea conform căreia, pentru a îl/o emancipa pe spectator/spectatoare, el/ea trebuie să fie eliberat/ă din rolul de spectator prin angajare activă în lucrarea de artă. Potrivit lui Ranciere, emanciparea spectatorului poate avea loc prin dezidentificare, ceea ce el consideră a fi un efect estetic inițial (2011, 74). Dezidentificarea este un rezultat al exercitării politicii prin estetică în cazul în care subiectivarea se obține prin dezlocuirea pozițiilor subiectului. El spune că:

"Experiența estetică are un efect politic în măsura în care pierderea destinației pe care o presupune modifică felul în care corpurile se potrivesc cu funcțiile şi destinațiile lor. Ceea ce este produs nu este o persuasiune retorică cu privire la ce este de făcut. Nici nu este o încadrare a unui corp colectiv. Este o multiplicare a conectărilor şi deconectărilor care reîncadrează relația dintre corpuri, lumea în care ele trăiesc şi modul în care sunt „echipate" pentru a se adapta la ea. Este o multiplicitate de pliuri şi viduri în țesătura experienței comune care schimbă cartografia perceptibilului, conceptibilului şi fezabilului. Ca atare, permite

The emphasis on participation as the core of many projects and artworks requires material examination that includes the social but is not limited to it. In other words, the questions of participation should include considerations of what is produced in the process beyond the community and the social, that is, what material and discursive results are created by participatory practices and artworks. Such an attitude necessarily has to include two phenomena that are regularly underplayed in considerations of participatory practices but which are essential for aesthetic experience to occur. I argue that there is a need to recognise other-than-human participants in the production of participatory works, as well as other and new forms of collective subjectivities that cannot be simply described as community. The inclusion of these two phenomena has to take into account their location and connection to systems and processes beyond the work itself as they are part of wider terrain that is common to everyday experiences and their workings within complex and networked environments.

Jacques Rancière (2011) famously takes issue with the proposition that in order to emancipate the spectator he/she has to be relieved from the role of the spectator through the active engagement in the artwork. According to Rancière, the emancipation of the spectator can take place through dis-identification, which he considers to be an initial aesthetic effect (2011, 74). Dis-identification is a result of exercising politics through aesthetics where political subjectivation is achieved through unsettling existing subject positions. He says:

"Aesthetic experience has a political effect to the extent that the loss of destination it presupposes disrupts the way in which bodies fit their functions and destinations. What it produces is not rhetorical persuasion about what must be done. Nor is it framing of a collective body. It is a multiplication of connections and disconnections that reframe the relation between bodies, the world they live in and the way in which they are 'equipped' to adapt to it. It is a multiplicity of folds and gaps in the fabric of common

TOWARDS AN AESTHETICS OF COMMON/S: BEYOND PARTICIPATION AND ITS POST

* The present text was initially published in the "Ideology" section of the NewCriticals website, produced by Tamsyn Gilbert & Phillip Kalantzis-Cope. October 15, 2014 (http://www.newcriticals.com/)

noi moduri de construcție politică a obiectelor comune şi noi posibilități de anunțare colectivă. Cu toate acestea, efectul politic se petrece doar sub auspiciile unei disjuncții originale, ale unui efect original care este suspendarea oricărei relații directe între cauză şi efect." (2011, 72-73)

La baza experienței estetice împărtăşite (shared) se află o realizare individuală şi profund personală a acestei disjuncții. Este momentul în care subiectul identificat este incapabil de a se recunoaşte în moduri familiare şi, în acelaşi timp, este capabil de a experimenta distanța dintre sine şi subiectul ocupat în afara momentului estetic. Dezidentificarea are loc drept rezultat al intrării în relații care sunt capabile să creeze acest moment de deconectare despre care Ranciere pretinde că are nevoie de „solitudinea lucrării de artă" (2011, 55) pentru a se materializa, iar apoi pentru a merge în căutarea a ceea este comun. Este senzația de „a fi împreună despărțiți" (2011, 51), care transformă modul în care lumea este percepută din nou, potrivit lui Ranciere. Emanciparea spectatorului nu este legată aici de problema înlocuirii spectatorului cu acțiunea participativă sau vreo activitate similară, ci rezultat al experienței estetice. Aceasta poate fi privită ca formă de a exercita politica prin estetică, în care focalizarea asupra actului privirii ca opus acțiunii este subminată. De asemenea, este folositor să urmărim aceste elemente autonome care definesc, împreună, experiența estetică.

În *Cut Piece* a lui Yoko Ono (fig. 1/pag.30) **[1]**, performată pentru prima dată în 1964, publicul este invitat să taie hainele artistei. Această lucrare trebuie evidențiată nu doar pentru efortul ei specific de a activa publicul direct, ci şi pentru concentrarea asupra obiectului producției artistice ca mijloc şi platformă pentru ceea ce poate fi considerat o acțiune directă oferită spectatorului. Cursul acestei acțiuni este îndreptat spre experiența de sine a participantului prin relații cu alții: lucruri şi oameni, iar astfel se leagă de înțelegerea experienței estetice a lui Ranciere, care începe cu generarea unei disjuncții, deoarece lucrarea aceasta elimină familiaritatea anumitor forme şi le distanțează de mediile lor uzuale.

experience that change the cartography of the perceptible, the thinkable and the feasible. As such, it allows for new modes of political construction of common objects and new possibilities of collective enunciation. However this political effect occurs under the condition of an original disjunction, an original effect, which is the suspension of any direct relationship between cause and effect." (2011, 72-73)

At the basis of an aesthetic experience that is shared is an individual and deeply personal realisation of this disjunction. It is the moment in which the identified subject is unable to recognise itself in familiar ways and at the same time is capable of experiencing the distance between the self and the subject it occupies outside the aesthetic moment. Dis-identification takes place as a result of entering relations which are able to create this moment of disconnection which, Rancière claims, requires the 'solitude of the artwork' (2011, 55) for its materialisation in order to then go and look out for what is common. It is the sensation of 'being together apart' (2011, 51) which transforms the way in which the world is experienced anew, according to Rancière. The emancipation of the spectator is not linked here to the issue of replacing spectatorship with participatory action or some such activity, but is a result of aesthetic experience. This can be viewed as a form of exercising politics through aesthetics where the focus on the act of viewing as in opposition to doing is undermined. It is also useful to follow these autonomous elements which together define aesthetic experience.

In Yoko Ono's *Cut Piece* (Fig. 1), first performed in 1964, the audience is invited to cut the artist's clothes. It is important to highlight this work not only because of its particular effort to engage with the audience directly, but its focus on the object of artistic production as means to and a platform for what can be considered direct action offered to the spectator. The course of this action is aimed at the participant's experience of the self via relations with others: things and people, and as such it relates to Rancière's understanding of aesthetic experience which starts with generating a certain disjuncture as this work unsettles the

Cut Piece nu vrea să stabilească sau să restaureze o comunitate în modul în care a ajuns să fie înțeleasă arta participativă ca artă socială. Dimpotrivă, este vorba despre distrugere, iar publicul este invitat să o performeze prin tăierea hainelor artistei bucată cu bucată, o persoană după alta. După cum afirmă Kristine Stiles, *„Cut Piece* presupune o dezbrăcare, o culminare a reciprocității dintre exhibiții şi dorințe vizuale, dintre victimă şi atacator, dintre sadist şi masochist: ca persoană heterosexuală, Ono a dezvăluit relația de gen dintre subiecții bărbați şi femei ca obiecte unii pentru ceilalți" (1998, 278). Aici, relaționalitatea este pusă în scenă când ia loc prin acțiunea concentrată asupra actului interpersonal şi intim în public între subiecți individuali. În același timp, publicul este unificat prin actul violenței şi prin experiența comună a poziției de putere versus cea a artistului.

Într-un fel, actul tăierii în bucăți restaurează relația directă dintre artist şi membrii publicului. Actul obiectificării sinelui de către artist şi, în același timp, cedarea controlului către public îl fac pe artist şi lucrarea în sine complet vulnerabili. Lucrarea este deschisă la iubire sau la violență şi furie. Aici, participarea este periculoasă şi imprevizibilă, iar după cum spune Ono, ar putea fi „o lucrare înspăimântătoare" (1964). Mai mult, poate fi astfel şi pentru că obiectul dat publicului pentru a performa este foarfecele. O unealtă folositoare, dar şi periculoasă, atunci când oferta artistului are întotdeauna ocazia de a se transforma în sacrificiu. Astfel, actul tăierii funcționează în toate direcțiile, nefiind vorba doar despre împărțirea țesăturii în bucăți şi a hainelor în fragmente, ci şi despre crearea de tipare prin gesturi şi rearanjări în spațiu, timp şi materie. Participarea este instrumentală, dar nu este instrumentalizată drept metodă de punere în scenă şi reprezentare a socialului. De fapt, se poate argumenta că oamenii performează aici drept mașini şi unelte, executând şi tăind, în vreme ce foarfecele şi hainele artistei devin afective şi provoacă emoții şi acțiuni specifice. În *Cut Piece,* socialul este într-adevăr o parte a proiectului, dar nu este construit ca cerință necesară.

Crucială pentru realizarea unui astfel de proiect este experiența comună. Este o experiență împărtăşită, în comun cu alții şi, de aceea, un nucleu al empatiei: face ca empatie să fie posibilă. Astfel, sugestia mea este de a distinge între participare şi comunitate drept două experiențe subiective în care prima se concentrează asupra experienței individuale care tinde să respecte regulile sau să le dezaprobe, iar cea de-a doua există doar în comun. Argumentul pe care îl propun aici este de a ne gândi la participare în artă nu doar referitor la mişcarea recunoscută

familiarity of certain forms and places them at a distance from their usual environments.

Cut Piece does not aim at establishing or restoring community in the way that participatory art as social art has come to be understood so often now. On the contrary, it is about destruction, and the audience is invited to perform it by cutting the artist's clothing piece by piece, one person after another. As Kristine Stiles claims, 'Cut Piece entailed a disrobing, a denouement of the reciprocity between exhibitions and scopic desires, between victim and assailant, between sadist and masochist: as a heterosexual herself, Ono unveiled the gendered relationship of male and female subjects as objects for each other' (1998, 278). Here, relationality is enacted as it takes place through action focused on an interpersonal and intimate act in public between individual subjects.

At the same time, the audience is united through the act of violence and through the shared experience of power position versus that of the artist. Arguably, the act of cutting to pieces restores the direct relation between the artist and audience members. The act of objectifying the self by the artist and at the same time surrendering control to the audience makes the artist and the work itself completely vulnerable. The work is open to love or to violence and anger. Here participation is dangerous and unpredictable, and as Ono said herself it could be 'a frightening piece to perform'(1964). It is even more so because of the object given to the audience to perform it with: the scissors. A useful tool but also precarious, the offering of the artist has always a chance of turning into sacrifice. Thus cutting here acts in all directions and is not only dividing fabric into pieces and clothes into fragments but it also creates patterns through gestures and rearrangement of space, time and matter. Participation here is instrumental but it is not instrumentalised as a method of enacting and representing the social. In fact it can be argued that people perform here like machines and tools, executing and cutting, whereas scissors and artist clothes become affective and provoke particular emotions and actions. In Cut Piece the social indeed is part of the project but it is not constructed as its necessary requirement.

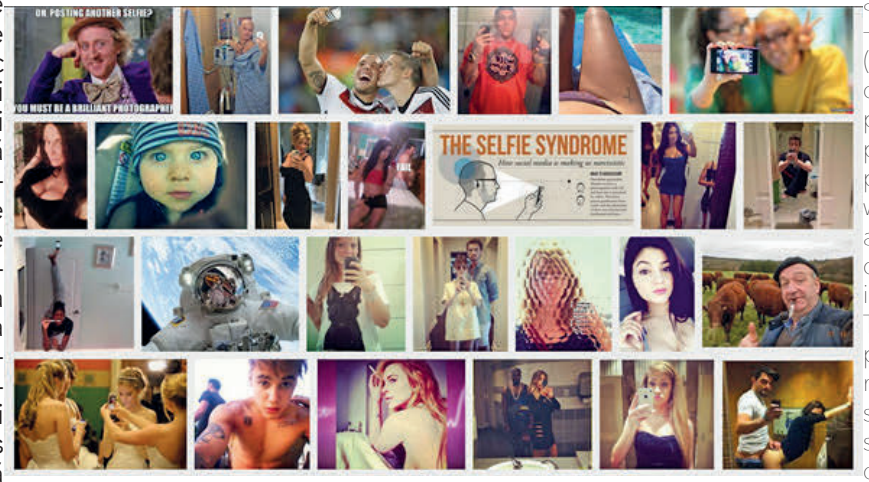
Crucial in the realisation of such a project is common experience. It is an experience shared in common with others and as such it is a core of empathy: it makes empathy possible. Therefore my suggestion is to distinguish between participation and commons as two subjective experiences where the former focuses on individual experience that either tends to follow the rules or disagree with them, and the latter only exists in common. The argument I propose

pe scară largă de la concentrarea asupra obiectelor artei la cea asupra oamenilor şi participării ca procese deschise, precum şi la recunoaşterea publicului (şi a valorii sale) ca element în acest proces.

Analiza artei participative are nevoie de extinderea discuțiilor dincolo de social şi de includerea relațiilor complexe care merg dincolo de galerie şi de artă şi de contextul social al proiectelor participative. Tendințele ideologice, structurale, de gen şi biopolitice care formează proiectul din exterior, precum şi diferitele unelte, dispozitive şi sisteme care creează şi organizează forme de participare trebuie luate în considerare ca fiind elemente active şi derivate din experiențe comune.

Consecința neglijării elementelor non-umane este că discursul despre participare în artă nu a luat în vedere încorporarea participării utilizatorului într-o altă sferă socială – cea a social media (fig 2 / pag.31) **[2]**. Este un spațiu al producției creative abundente în care participarea are loc non-stop şi în care noi comune se creează şi se închid imediat fără încetare. Această participare constantă este un regim victorios care guvernează social media în care distribuirea *(sharing)* şi producția egalilor (peer production) sunt imediat urmate de închiriere şi diviziune. Caffentzis (2010) recunoaşte că acestea sunt realități conflictuale în care modelele cooperative sunt apropriate de capitalism într-un model neoliberal, iar cele două există în acelaşi concept al comunelor. Recunoaşterea acestui fapt poate ajuta la identificarea faptului că discursurile participării şi arta participativă de astăzi ar fi mai bine denumită drept „post-participativă". Post-participarea presupune participarea drept condiție prezentă peste tot şi pusă în scenă de oameni şi non-oameni care participă împreună şi fac deja parte din ceva, indiferent dacă este vorba despre un rezultat dorit. Parafrazând cuvintele lui Gene McHugh (2011) despre Internet şi post-Internet, participarea nu este doar un mijloc de a evada într-o altă lume, ci un mod în care suntem deja în lumea din care voiam să evadăm **[3]**. Prin urmare, post-participarea se referă şi se află în apropierea altor post-concepte cum sunt post-Internet, post-digital, post-uman, care ne arată calitatea cotidiană a tehnologiei şi semi-autonomia ei în raport cu relațiile umane/sociale tradiționale. Această proliferare a „post-orice", prin care Geoff Cox (2014) descrie tendința curentă în gândirea critică de a se referi la procesele de dezlocuire, este reprezentativă pentru creşterea participării a tehnologiilor nu doar la administrarea şi organizarea, ci şi la definirea relațiilor sociale **[4]**.

Cu toate acestea, în post-lumea noastră, relațiile sunt din ce în ce mai complicate, iar epoca antropocenului s-a autodepăşit, oamenii făcând deja suficiente lucruri pen-



here is to think of participation in art not just in reference to the widely recognised move from the focus on art objects to people and to participation as open processes, as well as the recognition of the public (and its value) as an element of this process.

The analysis of participatory art requires extending discussions beyond the social and including complex relations that go beyond the gallery and the art and social context of participatory projects. Ideological, structural, gender and biopolitical tendencies which shape the project from outside, as well as various tools, devices and systems which create and organise forms of participation, also need to be taken into account as actively participating in it and as being part of common experiences.

The consequence of neglecting to consider non-human elements is that the discourse of participation in art has been blind to the incorporation of user participation in another social sphere – that of social media (Fig 2). **[1]** It is a space of abundant creative production where participation takes place non-stop and where new commons are relentlessly being created and often immediately enclosed. This constant participation is a prevailing regime that governs social media where sharing and peer production is immediately followed by rent and division. **[2]** Caffentzis (2010) recognises these as conflicting realities where co-operative models are appropriated by capitalism into a neoliberal model and the two exist under the same concept of commons. Recognising this can be helpful in identifying that discourses of participation and participatory art today would be more accurately described as post-participatory. Post-participation assumes participation as a condition present everywhere and enacted by humans and non-humans participating together and being already part of something regardless if it is a desired outcome. Paraphrasing the words of Gene McHugh (2011) about Internet and post-Internet, participation is not a way to escape to another world, but a way in which we are already in the world we wanted to escape from. **[3]** As implied, post-participation refers to and sits alongside other post-concepts such as post-internet, post-digital and post-human, which point to the everyday quality of technology and its semi-autonomy from traditional human/social relations. This proliferation of the 'post-anything', with which Geoff Cox (2014) describes the current tendency in critical thinking to refer to processes of displacement, is representative of the increased participation of technologies in not only managing and organising, but also defining social relations. **[4]**

Nevertheless, in our post-world, relations are increasingly complicated and the era of the Anthropocene

tru a schimba complet cursul „natural" al istoriei, nu doar pentru ei, ci pentru întreaga planetă. Acest lucru solicită un angajament mai profund şi o regândire a „corpurilor noastre ca parte din continuumul natură-cultură" (Braidotti 2013, 92). Eu argumentez că posibilitatea estetică depinde acut de acest proces pe care Rosi Braidotti (2013, 89) îl defineşte, inspirată de Deleuze, drept „postumanul care devine maşină". În această afirmație a lui Braidotti există o anume estetică pe care o defineşte astfel:

"Problema postumană forțează o dezlocuire a liniilor de demarcație dintre diferențele structurale sau categoriile ontologice, de exemplu, dintre organic şi inorganic, născut şi produs, carne şi metal, circuite electronice şi sisteme nervoase organice." (2013, 89)

Există o anume similitudine între ceea ce este descris aici drept dezlocuire şi senzația de dezidentificare la care se referă Ranciere atunci când vorbeşte despre experiența estetică. Diferența contextuală este importantă. În vreme ce Ranciere situează această percepție între ceea ce este văzut, gândit şi simțit, ca experiență senzorială, pentru Braidotti este o problemă ontologică, ca şi cum ar spune că a fost şi este deja un spațiu al dezlocuirii. Dezlocuirea este, în acelaşi timp, continuumul natură-cultură, astfel că este sursă, dar şi efect: postumanul care devine maşină. Exact această diferență este importantă atunci când încercăm să abordăm direcția unei estetici a comunului/comunelor. Mişcarea de la cum anume putem experimenta simțul disjuncției la cum anume această dezlocuire face parte din devenirea noastră se află în centrul esteticii comunului/comunelor.

Estetica comunului/comunelor se referă la o dezlocuire a efectului estetic sau, mai precis, deconectarea de la momentul estetic, aşa cum o defineşte Ranciere, în care artistul încă instigă condițiile în care dezidentificarea poate avea loc. În condiția post-participării este deja presupus că ne-am angajat într-o formă de participare, indiferent dacă este o decizie conştientă sau nu; prin urmare, instituirea regulilor nu se mai află în mâinile artistului. Dacă există o dorință de a avansa estetica comunului/comunelor, atunci nu este nevoie să cerem alte noi forme de participare, ci să cerem momente care dezlocuiesc situațiile participative în care ne aflăm deja, pentru ca ele să se deschidă şi să lase loc noilor situații care ar fi putut fi diferite, chiar şi pentru o clipă. În această clipă este posibil să ne gândim la estetica comunului/comunelor.

has arguably superseded itself in that people already have done enough to completely change the 'natural' course of history not only for themselves but for the entire planet. This would call for deeper engagement and rethinking of 'our bodies as part of nature-culture continuum' (Braidotti 2013, 92). I would argue that aesthetic possibility is acutely dependent on this process which Rosi Braidotti (2013, 89) defines, taking inspiration from Deleuze, as 'posthuman as becoming machine'. There is an aesthetic statement in Braidotti's characterisation which she defines further:

"The posthuman predicament is such as to force a displacement of the lines of demarcation between structural differences, or ontological categories, for instance between the organic and the inorganic, the born and the manufactured, flesh and metal, electronic circuits and organic nervous systems. " (2013, 89)

There is a certain similarity between what is described here as displacement and the sensation of dis-identification which Rancière refers to when talking about aesthetic experience. The contextual difference is of importance. Whereas Rancière situates this perception between what is seen, thought and felt, that is, as a sensory experience, for Braidotti it is an ontological issue that is that it has been and that it is already a space of displacement. The displacement is at the same the time nature-culture continuum, thus it is its source as well as its effect: posthuman as becoming-machine. It is exactly this difference which is important when trying to move towards the aesthetics of common/s. The move from how we can experience this sense of disjuncture to how this displacement is part of our becoming is at the core of the aesthetics of common/s.

The aesthetics of common/s refers to a displacement of aesthetic effect or more accurately its disconnection from the aesthetic moment as defined in Rancière, where it is still in the hands of an artist to instigate the conditions for dis-identification to take place. In the condition of post-participation, it is assumed that we are already engaged in some form of participation whether it is a conscious decision or not, and as such instituting the rules of engagement is already out of the artist's hands. If there is an ambition to move towards the aesthetics of common/s there is a need to demand not more new forms of participation but moments that displace participatory situations we are already in to open up and make space for new situations that could have been otherwise, even if for a moment. It is at this moment that it is possible to consider the aesthetics of common/s.

NOTES

[1] *Articolul lui Claire Bishop din Artforum* (2012) este exemplar pentru această atitudine; autoarea decide să includă anumite lucrări digitale într-un alt domeniu, „un câmp specializat în sine", astfel sugerând că criticii de artă nu sunt interesați de ele decât dacă există şi sunt expuse în cadrul unor evenimente mainstream pre-

[1] Exemplary of such an attitude is Claire Bishop's article in Artforum (2012) in which the critic decides to designate certain digital works to another domain of a 'specialised field of its own', thus implying they are of no interest to art critics unless they exist and are exhibited within the main-

cum Bienala de la Veneția, premiul Turner din Marea Britanie etc. Vezi şi răspunsurile la acest articol din Harger 2012, Jackson 2012, Lichty 2013.

[2] Este ilustrativă pentru acest fapt ascensiunea a ceea ce s-a numit „economia împărtăşirii" [*share economy*], care le permite cetățenilor să-şi monetizeze valorile prin închirierea apartamentelor via airbnb sau platforme similare. Vezi şi conversația dintre Trebor Scholtz şi Tiziana Terranova (2014).

[3] Vezi şi Debatty 2008 şi discuția despre estetica post-net din *Rhyzome*, în special articolul de Connor (2013).

[4] Vezi şi contribuțiile la volumul Christian U. Anderson, Cox G., Papadopoulos G. (eds.), *Post-Digital Research, în A Peer Reviewed Journal About*, 3 (2014).

stream art events such as the Venice Biennale, the Turner Prize in Britain, etc. See also responds to this article in (Harger 2012; Jackson 2012; Lichty 2013).

[2] Indicative of this is the rise of what has been called 'share economy', which allows citizens to monetize on their assets through renting their flats via airbnb and similar platforms. See also a conversation between Trebor Scholtz and Tiziana Terranova in (2014).

[3] See also (Debatty 2008) and the discussion on post-net aesthetics on Rhyzome, especially an article by (Connor 2013).

[4] See also other contributions to Christian U. Anderson; Cox G.; Papadopoulos G. (eds) Post-Digital Research, in A Peer Reviewed Journal About, 3 (2014).

Referințe / *References:*

Bishop, Claire. "Digital Divide." *Artforum International*., September 2012.
Braidotti, Rosi. The Posthuman. Cambridge, UK; Malden, MA, USA: Polity Press, 2013.-
Caffentzis, George. "The Future of 'The Commons': Neoliberalism's 'Plan B' or the Original Disaccumulation of Capital?." *New Formations. Imperial Ecologies 69*, no. 1 (Summer 2010): 23–41. doi:10.3898/NEWF.69.01.2010.
Connor, Michael. "What's Postinternet Got to Do with Net Art?" Rhizome.org, November 1, 2013. http://rhizome.org/editorial/2013/nov/1/postinternet/.
Cox, Geoff. "Prehistories of the Post-Digital: Or, Some Old Problems with Post-Anything." *Post-Digital Research, A Peer Reviewed Journal About,* 3, no. 1 (2014). http://www.aprja.net/?p=1314.
Debatty, Regine. "Interview with Marisa Olson - We Make Money Not Art." *We Make Money Not Art,* March 28, 2008. http://we-make-money-not-art.com/archives/2008/03/how-does-one-become-marisa.php.
Harger, Honor. "Why Contemporary Art Fails to Come to Grips with Digital. A Response to Claire Bishop." - Honor Harger, September 2, 2012. http://honorharger.wordpress.com/2012/09/02/ why-contemporary-art-fails-to-come-to-grips-with-digital-a-response-to-claire-bishop/.
Jackson, Robert. "Making the Digital Divide Cheap and Nasty," August 9, 2012. http://www.furtherfield.org/features/articles/making-digital-divide-cheap-and-nasty.
Lichty, Patrick. "A Disjointed Conversation – Claire Bishop, The Digital Divide, and the State of New Media Contemporary Art." *Furtherfield*, January 15, 2013. http://furtherfield.org/blog/patrick-lichty/disjointed-conversation-%E2%80%93-claire-bishop-digital-divide-and-state-new-media-conte.
McHugh, Gene. *Post Internet.* Brescia, Italy: lulu.com, 2011.
Ono, Yoko. "Cut Piece Is about Freeing Yourself from Yourself..." In Grapefruit. Tokyo: Wunternaum Press, 1964. http://onoverse.com/2013/02/cut-piece-1964/.
Ranciere, Jacques. *The Emancipated Spectator.* Reprint edition. London: Verso, 2011.
Stiles, Kristine. "Uncorrupted Joy: International Art Actions." In Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979, edited by Paul Schimmel, 227–329. Los Angeles; New York: Thames & Hudson Ltd, 1998.
Terranova, Tiziana. "Trade Unionism, Digital Labor and the Sharing Economy." *Euronomade.info*, July 18, 2014. http://www.euronomade.info/?p=2910.

Bishop, Claire. "Digital Divide." Artforum International., September 2012.
Braidotti, Rosi. The Posthuman. Cambridge, UK ; Malden, MA, USA: Polity Press, 2013.
Caffentzis, George. "The Future of 'The Commons': Neoliberalism's 'Plan B' or the Original Disaccumulation of Capital?." New Formations. Imperial Ecologies 69, no. 1 (Summer 2010): 23-41. doi:10.3898/NEWF.69.01.2010.
Connor, Michael. "What's Postinternet Got to Do with Net Art?" Rhizome.org, November 1, 2013. http://rhizome.org/editorial/2013/nov/1/postinternet/.
Cox, Geoff. "Prehistories of the Post-Digital: Or, Some Old Problems with Post-Anything." Post-Digital Research, A Peer Reviewed Journal About, 3, no. 1 (2014). http://www.aprja.net/?p=1314.
Debatty, Regine. "Interview with Marisa Olson - We Make Money Not Art." We Make Money Not Art", March 28, 2008. http://we-make-money-not-art.com/archives/2008/03/how-does-one-become-marisa.php.
Harger, Honor. "Why Contemporary Art Fails to Come to Grips with Digital. A Response to Claire Bishop." - Honor Harger, September 2, 2012. http://honorharger.wordpress.com/2012/09/02/why-contemporary-art-fails-to-come-to-grips-with-digital-a-response-to-claire-bishop/.
Jackson, Robert. "Making the Digital Divide Cheap and Nasty," August 9, 2012. http://www.furtherfield.org/features/articles/making-digital-divide-cheap-and-nasty.
Lichty, Patrick. "A Disjointed Conversation – Claire Bishop, The Digital Divide, and the State of New Media Contemporary Art." Furtherfield, January 15, 2013. http://furtherfield.org/blog/patrick-lichty/disjointed-conversation-%E2%80%93-claire-bishop-digital-divide-and-state-new-media-conte.
McHugh, Gene. Post Internet. Brescia, Italy: lulu.com, 2011.
Ono, Yoko. "Cut Piece Is about Freeing Yourself from Yourself..." In Grapefruit. Tokyo: Wunternaum Press, 1964. http://onoverse.com/2013/02/cut-piece-1964/.
Ranciere, Jacques. The Emancipated Spectator. Reprint edition. London: Verso, 2011.
Stiles, Kristine. "Uncorrupted Joy: International Art Actions." In Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979, edited by Paul.
Schimmel, 227–329. Los Angeles; New York: Thames & Hudson Ltd, 1998.
Terranova, Tiziana. "Trade Unionism, Digital Labor and the Sharing Economy." Euronomade.info, July 18, 2014. http://www.euronomade.info/?p=2910.

TEHNOLOGII LA CARE STĂM DE VEGHE

TEXT: NATALYA SERKOVA

Temele artei şi tehnologiei ne îndrumă imediat spre anumite gânduri pentru a stabili o serie vizuală şi semantică clară. În multe feluri, acest lucru este promovat de arta ştiinţifică *(science art)*, în cadrul căreia artiştii fie inventează diferite mecanisme şi lucruri tehnologice, fie demonstrează cum anume pot fi folosite „tehnologiile" deja cunoscute. Am pus cuvântul „tehnologie" între ghilimele tocmai din cauza interpretării în sens strict a acestui termen în cazul „artei tehnologice". La fel, în sens vizual, material, ceva din „ştiinţă şi tehnologie" trebuie să fie conţinut în obiectul care aparţine artei ştiinţifice. Ar trebui să observăm funcţionarea unor mecanisme, iar această funcţionare, aşa cum este firesc, ar trebui să ne uimească imaginaţia şi ar trebui să plecăm de la expoziţia de artă ştiinţifică cu plăcere, ca şi cum am fi avut parte de o experienţă grozavă.

Sensul original al cuvântului tehnologie, din greaca veche, înseamnă capacitatea de a face ceva care va avea o utilitate practică. Tehnologia este ceva util, ceva care ne face viaţile mai bune (şi, în general, are acest scop). în acest sens, combinaţia dintre artă şi tehnologie este oarecum problematică. Arta utilă este un oximoron. Arta poate fi orice, dar nu utilă. Vorbesc despre utilizarea practică – cea care este oferită de obiectele de design, arhitectura sau, de exemplu, rezultatele inovărilor tehnologice din producţie. Este imposibil să calculăm utilitatea practică a artei, chiar dacă este disponibilă, sau să o menţionăm în avans. Poate că singurii oameni care pot vorbi despre ea sunt comercianţii şi cumpărătorii profesionişti ai artei sau, cu alte cuvinte, speculanţii care fac bani din obiectele de artă. Manevrarea obiectelor de artă pentru profit este, la rândul ei, un fel de tehnologie care nu mai are legătură cu conţinutul artei, ci cu modul în care ea există în lumea capitalistă.

Din câte se pare, dacă mixul de tehnologie şi artă face ca arta să fie utilă, ea încetează a mai fi artă şi devine ceva al cărei statut este direct legat de nivelul problemei practice de rezolvat. La fel, dacă o astfel de legătură privează tehnologia de utilitatea ei, atunci tehnologia îşi pierde statutul, devenind o atracţie inutilă şi frumoasă pentru privire sau hrană pentru reflecţii vagi. Ce este de făcut? Cum putem lega tehnologia şi arta în aşa fel încât fiecare să îşi păstreze locul în reţeaua de relaţii sociale? Şi este acest lucru posibil? În acelaşi timp, mixul de tehnologie şi artă este potrivit fără vreo dificultate dacă încă încercăm să găsim vreun potenţial pentru utilitatea glovală sau locală a artei. Problema

The theme of Art and Technology, as if immediately, seeks to guide us to certain thoughts, to set a quite definite visual and semantic series. In many ways it is promoted by science art, within the framework of which artists either invent various mechanisms and technological things, or show how it is possible to use already known "technologies." I took the word "technology" in quotation marks precisely because of the very narrow understanding of this term in the case of "technological art." In turn, in the visual, material sense, something from "science and technology" must be present in the object that would belong to science art. We should observe the work of some mechanisms, and this work, as it is supposed to be, should amaze our imagination, and we should leave the exhibition of science art with delight, as if we have just taken a cool ride.

The original meaning of the word technology, dating back to the ancient Greeks, means the ability to do something that will have applied usefulness. Technology is something useful, something that can make our lives better (and, in general, it is designed for this purpose). In this sense, the combination of art and technology is somewhat problematic. Useful art is an oxymoron. Art can be anything but useful. I'm talking about the applied use – the one that is provided by design objects, architecture, or, for example, the results of technological innovations in production. It is impossible to calculate the applied usefulness of art, even if it is available, or to provide it in advance. Perhaps the only people who could speak out about it are professional sellers and buyers of art or, in other words, speculators making money on art objects. Maneuvering art objects for profit is also a kind of technology, which is no longer related to the content of art, but to the way it exists in the capitalist world.

It turns out that if the bundle of technology and art makes art useful, it ceases to be art and becomes something whose status is directly related to the degree of the applied task being solved. In turn, if such a tie deprives the technology of its usefulness, then the technology loses its status, becoming a useless and beautiful attraction for the eyes or a food for vague reflections. What shall be done about it? How can we link technology and art in such a way that each of them retains its place in the network of social relations? And is it even possible?

At the same time, the appropriateness of the bundle of

THE WATCH AND SEE TECHNOLOGIES

utilității artei poate fi rezolvată întotdeauna în multe feluri. Putem fi susținători ai teoriilor moderniste de la începutul secolului al XX-lea şi putem crede în potențialul inerent al artei de a schimba realitatea istorică şi socială. Putem aborda arta într-o manieră postmodernistă,ca dezvăluind contradicții sociale, instituționale şi ideologice şi, la urma urmelor, încă să reținem puterea ei de a elibera (chiar dacă este capabilă doar de eliberarea de datorii a artistului şi a proprietarului de galerie). În acest sens, mixul de artă şi tehnologie îşi ocupă locul cuvenit: în vreme ce, la începutul secolului al XX-lea, futuriştii au văzut evoluția artei în mişcarea accelerată perpetuu a avioanelor şi trenurilor, la finalul secolului, atracția artiştilor față de tehnologie a continuat să dezvăluie ferma lor credință că arta încă mai poate schimba lumea în bine.

Dar dacă suntem în favoarea perspectivei conform căreia influența artei asupra realității politice şi sociale este foarte exagerată şi singura utilitate a artei este de a oferi, după cum am spus mai sus, nişte beneficii foarte materiale şi concrete pentru comercianți şi cumpărători? Asta înseamnă că, în acest caz, „tehnologia" va părăsi arta şi va înceta să-i intereseze pe artişti ca potențial mediu? Apropo, aceasta este tendința pe care o putem observa în arta nouă a artiştilor tineri. Aceştia se întorc la temele materialismului special al obiectului artei, „stranietatea" sa, potențialul înfricoşător al obiectului, ca şi cum nu ar fi de pe această lume. În termeni de sens, mulți artişti tineri de azi tind, dacă nu spre absurd, spre arbitrariul ostentativ, non-obligatoriu, şi către localitatea acelor teme la care se referă în lucrările lor. Expozițiile lor sunt numite fraze întâmplătoare, fragmente de conversații, sens puțin sau deloc sau seturi triviale de cuvinte, în vreme ce textele pentru expoziții nu au, adeseori, vreo legătură directă cu obiectele prezentate. Pe scurt, tendințele recente din artă par a ne spune că a venit momentul poate nu pentru o respingere declarată a sensurilor şi a discuțiilor despre idei mărețe şi utilitate (această abordare s-a păstrat în vremurile de glorie ale postmodernismului european), ci pentru simpla (dar, simultan, persistenta) ignorare a acestor sensuri şi idei mărețe. Utilitatea artei este subminată chiar de artişti şi nu este deloc surprinzător că abordările tehnologice şi ştiințifice din artă sunt constant ignorate.

Ce este de făcut? Ar trebui să afirmăm că tehnologia este compatibilă doar cu arta care nu mai e compatibilă cu pro-

technology and art is present without any difficulty if we are still trying to find some potential for global or local usefulness in art. The question about the usefulness of art could always be answered in many ways. We can be supporters of modernist theories of the early 20th century and believe in the inherent potential of art to change social and historical reality. We can approach art in a postmodernist way as a way of revealing social, institutional, and ideological contradictions, and, ultimately, still keep in mind its liberating power (even if it is simply capable of freeing the artist and gallery owner from credit debts). In this sense, the bundle of art and technology takes its rightful place: while at the beginning of the 20th century futurists saw the evolution of art in the ever-accelerating movement of planes and trains, by the end of the century artists' appeal to technology continued to reveal their firm belief that art can still change the world for the better.

But what if we are in favor of the view that the influence of art on social and political reality is greatly exaggerated and that the only use that art can provide is, as noted above, quite material and concrete benefit to its skilled sellers and buyers? Will this mean that in this case, "technology" will leave art and cease to interest artists as a potential medium? By the way, this is the trend we may observe in the newest art of many emerging artists. These artists turn to the themes of the special materialism of an object of art, its "weirdness," the frightening potential of the object as if it were not from this world. In terms of meaning, many young artists today tend, if not to the absurd, to the ostentatious randomness, non-compulsory, and locality of those topics to which they refer in their works. The exhibitions are called random phrases, fragments of conversations, little or no meaning, or simply trivial sets of words, while the texts for the exhibitions often have no direct link to the objects shown. In short, the latest trends in art seem to tell us that the time has come, if not for a declarative rejection of the meanings and talk about big ideas and usefulness (this approach remained in the heyday of the European postmodernism), then for the simple (but at the same time very persistent) ignoring of these very meanings and big ideas. The usefulness of art is being undermined by the artists themselves, and it is not surprising that the technological and the scientific approaches in art are also being consistently ignored.

gramul cultural actual? Dar dacă nu vrem să ne întoarcem la nihilismul nietzschean sau la aroganța hegeliană şi să spunem că arta nu are nici o utilitate? Atunci probabil că ar trebui să prezentăm alte feluri de beneficii, mai puțin evidente. La urma urmelor, şi pentru Nietzsche, şi pentru Hegel, arta era încă solicitată pentru a servi anumitor scopuri, mai precis, tranziției graduale spre o perioadă calitativ diferită a istoriei umane. Pentru ei, arta a devenit cheia înțelegerii realității, cheia dezvoltării mecanismelor pentru funcționare de succes în interiorul cadrului acestei realități care, în toate cazurile, a rezistat dorinței omului de a o surprinde. Arta nu a arătat un adevăr procesat şi gata de a fi utilizat, care era luat în posesie cu veselie doar de artist. În schimb, arta a oferit o cheie, o cale, un indiciu pentru a vedea ceva ce era greu de conceput în orizontul deschis al prezentului.

Referirea mea la Hegel şi Nietzsche poate părea o contradicție în argumentul meu: ambii filosofi sunt cunoscuți pentru aderarea încăpățânată la supraideile lor, pentru ataşamentul lor la narațiunile pe care le-au creat şi la schimbarea calitativă în locul celei cantitative. Toate acestea sunt adevărate. Cu toate astea, cine dintre noi poate pretinde că absența ideilor mărețe înseamnă că ele sunt complet absente în forma indiciilor răsfirate şi a premoniților care nu au fost încă formulate? Cu toții suntem însărcinați şi nimeni nu ştie cu ce, a scris Nietzsche. O atitudine similară față de realitate poate fi resimțită azi, când respingerea declarată a marilor narațiuni este înlocuită de joaca copilărească cu rămăşițele lor, din care artiştii-copii îşi construiesc micile şi ciudatele lor case. Ei le construiesc: tendința spre procesul noilor ansambluri înlocuieşte treptat tendința de a le distruge pe cele vechi.

Ce vreau să spun aici, de fapt? În situația descrisă mai sus, este foarte dificil să vorbim despre utilitatea artei, deoarece definiția utilității are nevoie de o înțelegere clară a lucrului de care va fi ataşată utilitatea. Într-o lume a „post", o lume a permanentei crize, uimirii şi şocului, analiza relațiilor de cauză şi efect nu este capabilă să ne dezvăluie nici cauza utilității, nici consecințele răului. În această situație, conceptul de tehnologie îşi pierde sensul anterior şi devine un set de mecanisme şi abilități care ne sunt incomprehensibile. În acelaşi timp, abilitatea semimetafizică a artei de a ne ajuta să vedem ceea ce este deja puțin vizibil se conservă. Doar ceea ce putem vedea sub microscopul artei nu se dovedeşte a fi vreun fel de adevăr sau explicație pentru ceva: artistul, ca fiecare dintre noi, trăieşte prezentul ca durată incompletă, neterminată, iar o încercare de a îl arăta în completitudinea sa ar fi fie o minciună a artistului, fie o minciună a noastră – interpreții celor care încearcă cât pot de bine să rezolve sensul obiectelor artei. Arta în sine devine un ansamblu neterminat cu sursă deschisă *(open source)*, gata pentru a fi reasamblată şi combinată – aceasta este proprietatea atât de evidentă în cele mai recente exemple. Iar apoi principala şi, poate, singura tehnologie care poate fi numită parte integrală a artei este tehnologia defamiliarizării de realitatea obişnuită prin arta însăşi, o tehnologie care este utilă doar pentru a vedea şi a privi mai bine.

What's supposed to be done? Should we assert that technology is only compatible with art that is no longer compatible with the current cultural agenda? But what if we don't want to turn to Nietzschean nihilism or Hegelian arrogance and say that art can't be of any use? Then we should probably bring up other, less obvious, kinds of benefits. After all, for both Nietzsche and Hegel, art was still called upon to serve certain purposes, namely the gradual transition to a qualitatively different period in human history. For them, art became the key to grasping and understanding reality, the key to developing mechanisms for successful functioning within the framework of this very reality, which in all cases resisted man in his desire to grasp it. Art did not show a sort of processed and ready-to-use truth, which was happily possessed only by the artist. Instead, art provided a key, a way, a hint to see something that was hardly conceivable in the open horizon of the present time.

My reference to Hegel and Nietzsche may seem like a contradiction within my reasoning: both of these philosophers are known for their stubborn adherence to their over-ideas, their great commitment to the narratives they created as well as to the qualitative change instead of the quantitative one. All this is true. However, which of us can claim that the lack of big ideas means that they are completely absent in the form of scattered hints and premonitions that have yet to be formulated? We are all pregnant, and none of us know with what, wrote Nietzsche. A similar attitude to reality can be felt today, when the declarative rejection of big narratives is replaced by children's play with their debris, from which artists-children build their weird little houses. They are building it: the tendency to the process of new assemblies gradually replaces the tendency to destroy the old ones.

What am I pointing out here, exactly? In the situation described above, it is very difficult to talk about the usefulness of art since the definition of usefulness requires a clear understanding of what the use will be attached to. In a world of "post-", a world of permanent crisis, bewilderment and shock, the analysis of cause-and-effect relationships is not able to sufficiently reveal to us neither the cause of usefulness nor the consequences of harm. In this situation, the concept of technology loses its former meaning and becomes a set of some mechanisms and skills that are incomprehensible to us. At the same time, the semi-metaphysical ability of art to help us see what is already poorly visible is preserved. Only what we can see under the magnifying glass of art is unlikely to prove to be some sort of truth or explanation of anything: the artist, like each of us, lives the present as an unfinished, incomplete duration, and an attempt to show its completion means either a deception by the artist of us or a deception by us – the interpreters – of those who try their best to solve the meaning of the objects of art. Art itself becomes an unfinished assembly with open source, ready for any re-assembling and combination – this is its property that is so clearly evident in his latest examples. And then the main, and perhaps the only, technology that can really be called an integral part of art is the technology of defamiliarization of the habitual reality by art itself, a technology that is useful only for watching and seeing a little better.

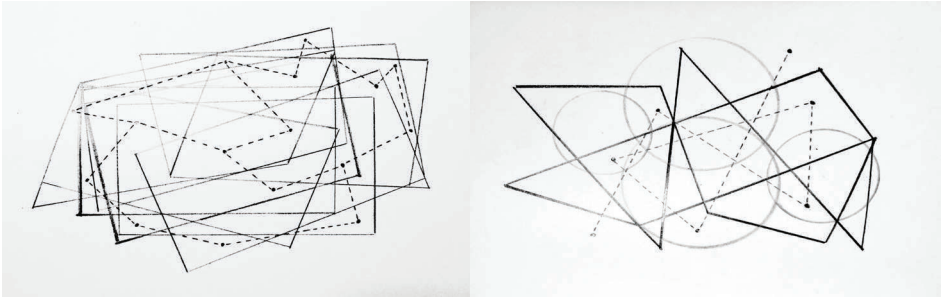
Vitaly Bezpalov, *Death Is Not Final* (NN_14) (detaliu), 2018. Banda izolatoare, lac, acrilic, medii mixte. Parte din expoziția *No Where—Now Here*. Curatoriată de Ultrastudio, Los Angeles, deșertul Las Vegas.Prin amabilitatea artistului.
Vitaly Bezpalov, *Death Is Not Final* (NN_14) (detail), 2018. Insulating tape, lacquer, acrylic, mixed media. As part of *No Where–Now Here*. Curated by Ultrastudio at Los Angeles, Las Vegas Desert. Courtesy of the artist.

Vitaly Bezpalov, *Death Is Not Final* (NN_14) (detaliu), 2018. Banda izolatoare, lac, acrilic, medii mixte. Parte din expoziția *No Where—Now Here*. Curatoriată de Ultrastudio, Los Angeles, deșertul Las Vegas. Prin amabilitatea artistului.
Vitaly Bezpalov, *Death Is Not Final* (NN_14) (detail), 2018. Insulating tape, lacquer, acrylic, mixed media. As part of *No Where–Now Here*. Curated by Ultrastudio at Los Angeles, Las Vegas Desert. Courtesy of the artist.

Vitaly Bezpalov, *Human's Pod (Always CC Pre-Seed)* II, 2018. Digital 3d. Parte din expoziția *No Where—Now Here*.
Curatoriată de Ultrastudio, Los Angeles, deșertul Las Vegas. Prin amabilitatea artistului.
Vitaly Bezpalov, *Human's Pod (Always CC Pre-Seed)* II, 2018. Digital 3d. As part of *No Where–Now Here*.
Curated by Ultrastudio at Los Angeles, Las Vegas Desert. Courtesy of the artist.

X

TEXT: ANCA BUCUR



Anca Bucur, *Traiectoria întunericului*, 2019. Prin amabilitatea artistei.
Anca Bucur, *Trajectory of Darkness*, 2019. Courtesy of the artist.

X este un tucuxi care este un obsidian care este un cerc [o poveste geometric despre metafizica întunericului]

Dar hidoasă cum era ideea, știam că eram sub același acoperiș cu lucruri
fără de nume din spațiul abisal; căci acele două voci erau negreșit zgomotele de
hulă pe care le foloseau Ființele din Afară în comunicarea lor cu oamenii…
(H.P. Lovecraft)

Dincolo de posibil nu se află decât întunericul.
(Samuel Beckett)

Adevărul este o chestiune de imaginație.
(Ursula K. Le Guin)

X is a tucuxi that is an obsidian that is a circle [a geometric story about the metaphysics of darkness]

Hideous though the idea was, I knew that I was under the same
roof with nameless things from abysmal space; for those two voices were unmistakably
the blasphemous buzzings which the Outside Beings used in their communication with men…
(H.P. Lovecraft)

Beyond the possible there is only darkness.
(Samuel Beckett)

Truth is a matter of the imagination.
(Ursula K. Le Guin)

○ ○ ● **o amintire, care ca un joc sau ca o vrajă, se (re)iterează** /
○ ○ ● a memory, which as a game or as a spell, recurs

Exista un joc pe care X obișnuia să-l joace pe vremea când era copilă, când ieșirea din timp era încă o între/rupere în succesiunea rapidă a anotimpurilor și în culoarea schimbătoare a porumbeilor, când soarele încă nu-și întindea inegal cercul pentru a iradia coloniile întunericului și cărbunele încă acompania rădăcinile și ciupercile de sub adâncimile rizosferei. Exista un joc pe care X obișnuia să-l joace când amurgul se instaura și creaturile se întorceau la ascunzișurile lor și erau aprinse lumini pentru a menține murmurul cuvintelor și a sta de strajă contra spiritelor nedorite. Exista un joc pe care X obișnuia să-l joace, joc care implica doi participanți îndărătnici: privirea ei dreaptă și razele mișcătoare

There was a game X used to play while being a child, when respite from time was still a break in the rapid sequence of seasons and in the changing color of pigeons, when sun was not yet unevenly widening its ring to irradiate the colonies of darkness and coal was still accompanying roots and fungi below the depths of rhizosphere. There was a game X used to play when dusk fell down and creatures went back to their shelters and lamps were lighted to keep the mouths mutter and guard against unwanted spirits. There was a game X used to play, which involved two obstinate participants: her steady gaze and the moving rays of the lightbulb flickering from the high

ale becului pâlpâind din tavanul înalt către aranjamentul de obiecte ce umpleau camera. Ochii ei erau încântați să se învârtă în cercuri captive, urmărind precizia cu care dungi luminoase ventilau aerul. Pentru X, lampa era un prădător neîmblânzit, împrăștiindu-și razele trecătoare și fermecătoare ca niște membre extensibile cu scopul malign de a prinde ochiul și a aresta privirea. Însă, în orice caz, era un joc pe care ea a ales să-l joace pentru că rolurile erau oricând interșanjabile: cu genele ei, X captura scânteierile puternice pe care le emitea becul și pe care le închidea sub pielea delicată a pleoapelor ei, într-un întuneric total și odihnitor. Ca și cum o aură de corpusculi strălucitori s-ar prăbuși și s-ar vaporiza de îndată ce ar ajunge în fața mușchiului circular al irisului ei negru. Dar indiferent cât de intens și de emancipator se dovedea a fi acel gest, extincția luminii era doar temporară, întotdeauna o chestiune de a coborî cortina epidermală pentru a acoperi holbarea hialină.

ceiling towards the arrangement of objects filling the room. Her eyes were charmed to orbit around in captive circles, following the precision with which luminescent strips ventilated the air. To X, the lamp was an untamed predator, spreading his transient bewitching rays like extensible limbs with the maleficent purpose of capturing the eye and arresting the sight. But, nevertheless, it was a game she chose to play because the roles were always interchangeable: with her eyelashes, X would capture the bright flashes the light bulb emitted and sealed them behind the soft skin of her eyelids, in a total soothing darkness. As if an aura of radiant corpuscles would crash and vaporize when facing the circular muscle of her black iris. But no matter how intense and empowering that gesture proved to be, light extinction was only temporary, always a question of pulling down the epidermal curtain to cover the hyaline stare.

○ ○ ● **nălucile odrăslesc fantezii în lumina capitalului** / ○ ○ ● shadows grow fantasies into the light of capital

Miza jocului lui X, reverberând ca pentru a atinge suprafața semnificației, este o tentativă constantă și fină de a se strecura dincolo de tărâmul luminii, nu numai pentru a nutri absența strălucirii albescente, dar, cel mai semnificativ, cu scopul de a dezvrăji ochiul și de a dizloca vederea. Nu este prădătorul incandescent pe care ochiul caută să-l șteargă în închiderea sa, ci o întreagă metafizică care controlează canoanele unei ere și simbolizează ascensiunea modernității și a succesorul său mai denaturat. Când Horkheimer și Adorno au avertizat contra calamității triumfătoare care iradiază întregul Pământ, ei țînteau o ideologie științifică care circulă de-a lungul programului Renașterii și furnizează calea către dezvrăjirea lumii, prin „risipirea miturilor și răsturnarea fanteziei în favoarea cunoașterii” **[1]**. Comodificată de forțele secularizării care se bazează pe instrumentele moderne ale rațiunii pentru a recompensa dezvoltarea tehnologică în beneficiul creșterii economice, mitologia, care își află rădăcinile în solul naturii, a fost sancționată de către intelect și instrumentalizată astfel încât a devenit un organ funcțional al mașinăriei iluministe a modernității. În timpul în care se află la baza unui proces de dezvrăjire, desfăcând vraja narațiunilor mitico-cosmologice, reveriile rațiunii iluminate, care s-au manifestat printr-o excavare antropocentrică a cunoașterii și escaladarea progresului economic, au manufacturat o cultură a factualității, confiscând și discreditând potențialitățile obscurizate ale fanteziei. O logică paradoxală este inerentă construcției istorice a modernității occidentale: deși distructivă ideologic în demersul său de a ilumina lumea prin rațiunea instrumentală, iluminismul trebuie de asemenea salvat de la propria sa autodistrugere, deoarece se face mereu simțită o cerere pentru obscurantism, rătăcind prin subteranele rațiunii în căutarea iraționalului. Mitologiile revizitate au devenit parte a iluminismului, contribuind la programul modernității, și, în același timp, ele au paralizat demersul adevărului în comunicarea noțiunii științifice de realitate. Totuși, nu doar modernitatea s-a enunțat pe sine în dialectele iluminismului,

What is at stake in X's game, echoing to reach the surface of meaning, is a constant fastidious attempt to sneak beyond the realm of light not only in order to harbor the absence of albescent brightness, but, most significantly, with the aim of disenchanting the eye and dislodging the vision. It is not the glowing predator that the eye seeks to erase in its closure, but a whole metaphysics that governs the canons of an era and stands for the rising of modernity and for its more inveterate successor. When Horkheimer and Adorno signal against the triumphant calamity which radiates the whole Earth, they target a scientific ideology that sails through the Enlightenment's program and furnishes the path towards the disenchantment of the world, by "dispel[ing] the myths and overthrow[ing] fantasy with knowledge." **[1]** Commodified by the forces of secularization which relay on the modern instruments of reason to gratify technological development for the benefit of economic growth, mythology, which rests its roots in the soil of nature, has been ratified by the intellect and instrumentalized so that it became a working organ of the illuminated machine of modernity. Whilst originating a process of disenchantment, undoing the spell of the mytho-cosmologic narratives, the reveries of enlightened reason, which manifested themselves in an anthropocentric excavation of knowledge and escalation of economic progress, manufactured a culture of factuality, confiscating and discrediting the bedimmed potentialities of fantasy. A paradoxical logic is intrinsic to the historical construction of western modernity: although ideologically destructive in its endeavor of illuminating the world with instrumental reason, the Enlightenment must also be saved from its own self-destruction, since there is always a call for obscurantism wandering the vaults of reason in search of irrationality. The revisited mythologies became part of the Enlightenment, contributed to the modernity program, and, at the same time, they paralyzed the endeavor of

însă, dat fiind stadiul actual al lucrurilor, paradigma luminiscentă s-a transformat într-o permanentă stare de iluminare, care caracterizează capitalismul global și electrifică lumea întreagă. Lumina a devenit o entitate capturată pentru a servi mijloacelor de producție, financializată și transformată într-un *active imaterial,* difuzat instantaneu într-o rețea de date însemnată semantic pentru a completa o economie cognitiv-culturală. Fotonii circulă fluent prin piață, schimburile creatoare de valoare, de la fordism la post-fordism, de la categoria lui Marx a muncii abstracte la munca imaterială. Există o nevoie constantă de acumulare ce stimulează libido sciendi al rețelelor luminos cablate ce se dispersează în jurul globului prin mișcări întortocheate, așa cum există de asemenea o cerere permanentă de luminozitate ce alimentează procesul de „polenizare" **[2]** dintre agenții biologici și asamblajele non-biologice în scopul extragerii valorii și surplusului, cuantificând chiar procesul însuși. Societatea cunoașterii ce stă la baza capitalismului cognitiv (fără a fi asimilată una de către cealaltă) nu lasă vreun spațiu sau timp pentru necunoscut. Fiecărui colț i se demască tenta întunecată și de pe fiecare minut se ridică vălul periodicității sale naturale. „Strălucirea frauduloasă" a Capitalului în ascensiune „se extinde peste tot și înlocuiește orice mister" **[3]**, prezervând o omogenitate fără fisuri a actualelor stive ierarhice și temporalități netede. Nu doar lumea este dezvrăjită, ștearsă de umbrele și obscuritatea sa, așa cum observă Jonathan Crary, dar totodată și organul perceperii sale este deprivat de derive fantasmatice. Abstinentă de la odihnă, subjugată nesfârșitelor coregrafii ale luminii, retina este restructurată pentru a persista într-o constantă, năucitoare iluminare. Apertura viziunii rămâne permanent expusă, calibrând focalizarea pentru a autoriza financializarea particulelor fotonice și îmblânzirea subiectului. Indiferent de cât de ontologic agregată este subiectivarea, râvna epistemologică ademenește prin rătăcirile minții către o singură, scânteietoare direcție. Deopotrivă condițiile și circumstanțele inducerii somnului, în care sistemul nervos este relativ inactiv și conștientul se spune că ar fi practic în suspensie, în timp ce mușchii posturali sunt relaxați și ochii neîncordați și închiși, se află în pericol, periclitați de circuitele noosferei. Corneea poate să curbeze sau să refracteze razele, conurile și bastonașele pot oferi claritate și acuitate, arătând sănătatea unui organ, însă funcția sa este subminată pentru a reflecta numai raționalitățile posibilului, și nu începătoșatele fantezii hăcuitoare ale imaginației. Nicio închidere a ochiului și a nervilor optici nu va conduce impulsurile electrice către ramificările encefalice, niciun somn al rațiunii și nicio resursă exogenă nu vor fi integrate eficient în sistemul de producție a valorii. De aceea, nu este doar „întreaga istorie a filosofiei noastre [occidentale care] este o fotologie, numele dat unei istorii a, sau unui tratat despre lumină" **[4]** care se hrănește dintr-o serie de cuplete dialectice precum rațiune-vrajă, iluminism-întuneric, ci o întreagă metafizică care încă validează formalitățile conștientului (planând asupra inconștientului) și permează economia capitalismului cognitiv, transgresând către contemporaneitate dinspre modernitatea industrializată. Cupletele dialectice poate că au fost ascunse sub pământ, însă amestecul de materie organică ce le acoperă cultivă forme, tipare și discursuri care operează recurent în maniera opozițiilor

truth in communicating the scientific notion of reality. However, it was not only modernity that enunciated itself in the dialects of Enlightenment, but, given the current state of affairs, the luminescent paradigm mutated into a permanent state of illumination that characterizes global capitalism and electrifies the entire world. Light became an entity captured to serve the means of production, financialized and turned into an immaterial asset, diffused instantaneously into a network of signified data to supplement a cognitive-cultural economy. Photons fluently circulate through the market, facilitating the shifts of value creation, from Fordism to post-Fordism, from Marx's category of abstract labor to immaterial labor. There is a constant need for accumulation fueling the libido sciendi of the bright wired networks dispersing around the globe in convoluted movements, as well as there is a permanent demand for luminosity nourishing the process of "pollination" **[2]** between biological agents and non-biological assemblages in order to extract value and surplus, quantifying even the process itself. The knowledge society underlying cognitive capitalism (without assimilating one to the other) renders no space or time for unknowability. Each corner is unmasked of its dark shade and each minute is unveiled of its natural periodicity. The "fraudulent brightness" of the rising Capital "extends everywhere and preempts any mystery," **[3]** preserving a fissureless homogeneity of the present hierarchic stacks and smooth temporalities. Not just the world is disenchanted, eradicated of its shadows and obscurity, as Jonathan Crary observes, but also the organ of its perception is deprived of phantasmatic drifts. Abstain from resting, subdued to the endless choreographies of light, the retina is restructured to persist in a constant bewildering illumination. The aperture of vision remains perpetually unclosed, calibrating focus in order to authorize the financialization of photonic particles and the taming of the subject. No matter how ontologically aggregated subjectification is, the epistemological crave lures down the wanderings of the mind towards one flickering direction. Both the conditions and the circumstances of sleep induction, in which the nervous system is relatively inactive and consciousness is said to be practically suspended, while the postural muscles are relaxed and eyes are mellow and closed, find themselves at risk, jeopardized by the circuitry of noosphere. The cornea may bend or refract the rays, cones and rods may provide clarity and sharpness, asserting the sanity of an organ, but its function is undermined to reflect solely the rationalities of the possible, and not the blurred hacking fantasies of imagination. No closure of the eye and the optic nerves shall circulate the electrical impulses to the encephalic ramifications, no sleep of reason and exogenous resources shall be integrated efficiently into the system of value production. Hence, it is not just "the entire history of our [Western] philosophy [that] is a photology, the name given to a history of, or treatise on, light" **[4]** that feeds on a series of dialectical couplets such as reason-enchantment, enlightenment-darkness, but an entire metaphysics that still validates the formalities of the conscious (hovering around the unconscious) and permeates the economics of cognitive capitalism, transgressing into contemporane-

binomiale. Ochii lui X se pot închide, refuzând înălțimile însorite ale tavanului, însă schemele percepției ei, tehnicile gândirii ei și mecanismele devenirii ei încă rămân să fie eliberate de sub foto-logica profund discriminatorie care guvernează exteriorul tehnologic de stepă?? al adăpostului ei. Doar conștientizarea obscurității i-ar conduce vederea dincolo de orizontul posibilului înspre ținutul crud/natural?? al indeterminării.

ity from industrialized modernity. The dialectical couplets may have been hidden underground, but the mixture of the organic matter covering them grows forms, patterns and discourses that recurrently operate in binomial opposite manners. X's eyes might close, refusing the sunny heights of the ceiling, but the schemes of her perception, the techniques of her thinking and the mechanisms of her becoming are yet to be freed from the deeply discriminatory photo-logics governing the steppe technological outdoors of her shelter. Only the awareness of obscurity would conduct vision beyond the horizon of the possible into the raw land of indeterminacy.

○ ○ ● **lucruri precum liliecii și cârtițele gândesc sălbatic întunericul** /
○ ○ ● *things* as bats and moles think savagely the darkness

Totuși, sunt potențialitățile epuizării posibilului în pliurile întunericului pe care X caută să și-l imagineze, și nu izolarea luminii, care au fost percepute timp de secole „ca o metaforă a cunoașterii și libertății, (dar) în fapt nu clarifică nimic (…), ci *ofuschează* și *prinde în capcană*. Îndeosebi, înălbește lumea." **[5]**. În loc să emancipeze puterile elucidării pentru a merge dincolo de ceea ce este pre-dat, lumina curăță teritoriile întărite ale iluminării transcendent(al) e și raționează corzile văzului pentru a controla și rasializa deopotrivă estetica și semiotica sa. Ținta sa este de a controla corzile inconștientului, astfel încât să poată legifera apariția sa în lume ca o serie semnificată, calculabilă de reprezentări. Gestul lui X de a captura prădătorul luminos desemnează mai mult efortul de a înțelege imaginația speculativă, supla indeterminare, geometriile funebre ale gândirii și afectele neîmblânzite pe care le încapsulează întunericul. Astfel, nu opusul luminii, ca întuneric, se deschide către o percepție alterată, ci aceste exilități response în mod tradițional și-au făcut cocon în însăși conceptualizarea metafizicii întunecate. Ceea ce merge dincolo de vigilența Soarelui electric este un tărâm a ceea ce este incognoscibil, care se poate afla dincolo de limitele umane ale *cogniției ca reprezentare*, dar nu dincolo de cele ale *cogniției ca lucru*, unde ideile, dezvoltate drept „corpuri externe", tranzitează imaginația și afectează lucrul în sine, care desemnează subiectul, indiferent dacă acesta este uman sau non-uman. Urmând o cale spinoziană, care semnalează o continuitate *conatus* (co-născută) între ființele umane și alte ființe, imaginația este un tip de cunoaștere prin care un compozit de corpuri externe determină lucrul și definește cogniția drept lucru care stabilește legături cu o multiplicitate diversă de lucruri. O comunitate de singularități care împărtășesc aceeași manta întunecată. Prin ea, un *lucru* exterior, depășind fotosfera, este perceput de către ventriculele minții și adus în imageria gândirii prezente. O virtualitate care este actualizată. Mintea, în singularitatea sa natural determinată, nu gândește decât propriile sale sale informații des/carnate, însă nu încă revelate, care sunt atrase către abstracție pentru a deveni idei. Aceste segmente cognitive neunificate „prezintă corpuri externe ca fiind prezente nouă, [pe care] le vom numi imagini ale lucrurilor [ale ființelor în sine] …și când mintea privește corpurile în această manieră, vom spune că le imaginează" **[6].** Imaginația – for-

It is, however, the potentialities of exhausting the possible in the folds of darkness that X searches to envision, and not the seclusion of light, which, perceived for centuries "as a metaphor for knowledge and freedom, actually does not clarify anything (…), it obfuscates and entraps. Mostly, it whitewashes the world."**[5]** Instead of emancipating the powers of elucidation to go beyond the pre-given, light cleans up the hardened territories of transcendent illumination and reasons the strings of vision in order to control and racialize both its aesthetics and semiotics. It aims to control the cords of the unconscious so that it may legislate its apparition into the world as a signified computable series of representations. X's gesture of capturing the bright predator designates more the effort to grasp the speculative imagination, the slender indeterminacy, the feral geometries of thought and the untamed affects that darkness encapsulates. Hence, it is not the opposition of light, which stands as darkness, that opens to a stoned perception, but these traditionally rejected exilities cocooned in the very conceptualization of dark metaphysics. What goes beyond the vigilance of the electric Sun is a realm of unknowability, which may lie beyond the human limits of cognition as representation, but not beyond those of cognition as thing, where ideas, developed like "external bodies," are transitioning the imagination and affecting the thing itself, which designates the subject, whether it is human or non-human. Following a Spinozian path that signals a conatus continuity between human beings and other beings, imagination is a kind of knowledge through which a composite of external bodies is determining the thing and defining the cognition as thing making kin to a diverse multiplicity of things. A community of singularities sharing the same darkened overgarment. Through it, something external, exceeding the photosphere, is experienced by the ventricles of the mind and brought into the imagery of present thought. A virtuality being actualized. The mind, in its naturally determined singularity, thinks nothing but its own dis/embodied, but not yet revealed, information, which is lured into abstraction to become ideas. These ununified cognitive segments "present external bodies as present to us, [which] we shall call images of things [of the beings as such] … and when the mind regards

mă particulară a cogniției, ivită din întuneric – este punctul limită al gândirii; ea s-a eliberat de sarcinile realizării, epuizând posibilitățile combinatorice ale logicii reprezentaționale, lucrând alături de o rațiune difuză și afectuoasă pentru a asambla corpuri externe în tipare neregulate. Vizualizată astfel, imaginația, ca un fel de amazoniană *terra preta*, crește infinit de fertil pe solul sedimentat al rațiunii ce se auto-abolește, care se disipează în căutarea sa de a rezolva incognoscibilul prin schema reprezentării. Praful, pulberea și rațiunea. Astfel, se sprijină pe imposibilitatea gândirii de a se răscumpăra pentru sine și cea mai intensă și tenebroasă matrice unde *lucrurile* sunt proiectate și percepute drept corpuri externe, cultivate și plantate pentru a configura un spațiu cu o geometrie în transformare. Lucrurile desemnează puncte contingente care conduc mișcări determinate în spațiul indeterminat al minții și în afara sa, în spațiul indeterminat a ceea ce este, potrivit experienței, incontestabil numit realitate/lume. Întunericul este condiția genetică a gândirii. Nu se opune rațiunii, ci, din contră, preamărește mușchii modificați care au crescut pe lemnul mormântului său. Preamărește vegetația sălbatică, care devine rațiune sălbatică. Dar ce ar trebui rațiunea sălbatică să enunțe atunci când este confruntată cu idealismul transcendental kantian, care parazitează fundalul înțelegerii și internalizării lumii prin mijloacele minții? Când Eduardo Viveiros de Castro face apel la „a merge dincolo de experiența senzorialului" în înțelegerea șamanismului și a divinației populației indigene ca practici ale cunoașterii, el instanțiază o deconstrucție a dialectelor transcendentale, profesând o pre-critică atitudine critică spre proiectul kantian care a paralizat metafizica modernă și discursul moștenit, de un poststructuralism foarte prezent. Întunericul răstoarnă logica reprezentărilor formale și aproximarea lumii prin natura aparențelor sale. El urmărește să rezolve imposibilitatea incognoscibilității pe care doctrina gândirii în termenii reprezentării (prin care nimic din ceea ce aparține substanței nu poate fi cunoscut despre lucrurile în sine, fiind numai năluciri) o avansează prin recunoașterea transcendentalismului ca legitimare a speculației. Rațiunea sălbatică pe care o degajă gândirea sălbatică se coace în întuneric, punând față în față logica ideală cu logica speculativă – una care se sprijină pe lucruri care merg dincolo de experiența-senzorialului. Pentru a vedea imaginile pe care nu le putem vedea, pentru a auzi sunetul pe care nu îl putem auzi, pentru a rosti cuvintele pe care nu le putem rosti, pentru a gândi gândurile pe care nu le putem gândi, pentru a îmbrățișa un spațiu pe care nu îl putem percepe. Sub cerul întunecatul al logicii speculative, lumea este totalitatea lucrurilor, adică a ființelor umane și non-umane și chiar a obiectele și mașinilor ne/instrumentalizate, a căror idei despre lumea însăși sunt corpuri externe, născute din rațiunea sălbatică înfrunzită printre pliurile imaginației. „Lucrul este știut după multe nume" **[7]**, așa cum afirmă Elisabeth Grosz, însă fermitatea?? materialității sale este ceea ce produce și acomodează viața, oferind vieții variație biologică (conform lui Darwin) și susținând viața pentru a evolua către a deveni ceva mai mult??. Lucrul – nemairedus la simplul produs al cogniției umane – transgresează abordările bio/antropocentrice și zoocentrice ale vieții numai pentru a le suspenda prin regenerarea unui plan al echivalenței ontologice.

bodies in this way, we shall say that it imagines."**[6]** Imagination – the particular form of cognition emerged from darkness – is the limit point of thought; it has freed itself from the tasks of realization, exhausting the combinatorial possibilities of representational logics, working along with a scattered affectionate reason to assemble external bodies in irregular patterns. Envisioned as such, imagination, like a sort of Amazonian *terra preta*, grows infinitely fertile on the sedimented soil of the self-extinguishing reason, which, in its search to resolve unknowability by the scheme of representation, dissipates away. Ashes to ashes, dust to dust, reason to reason. Hence, it resides on the impossibility of thought to redeem thought to itself and to its most intense and tenebrous matrix where things are projected and perceived as external bodies cultivated and planted to configure a space with a morphing geometry. The things designate contingent points guiding determined movements into the indeterminate space of the mind, and outside it, in the indeterminate space of what it's cogently, accordingly to experience, called reality/world. Darkness is the genetic condition of thought. It does not oppose reason, but, on the contrary, it extols the modified moss grown on the tree of its grave. It extols the savage vegetation, which becomes savage reason. But what should savage reason enunciate when confronted with the Kantian transcendental idealism that leeches off in the background of understanding and internalizing the world by manners of the mind? When Eduardo Viveiros de Castro calls for "going beyond sense-experience" in grasping the shamanism and divination of indigenous populations as practices of knowledge, he instantiates a deconstruction of the transcendental dialects by professing a precritical critical attitude towards the Kantian project that paralyzed modern metaphysics and its very actual poststructuralist inherited discourse. Darkness reverts the logics of formal representations and the approximation of the world by the nature of its appearances. It seeks to resolve the impossibility of unknowability that the doctrine of thinking in terms of representation (through which nothing of substance could be known about things in themselves of which they are mere appearances) forwards by acknowledging transcendentalism as a legitimation of speculation. The savage reason which exhales the savage thought ripens into darkness, facing ideal logics to speculative logics – one that resides on things to go beyond sense-experience. To see the images we could not see, to hear the sound we could not hear, to speak the words we could not speak, to think the thoughts we could not think, to grasp a space we could not grasp. Under the darkened sky of speculative logics, the world is the totality of things, that is, of human and non-human beings or even of un/instrumentalized objects and machines whose ideas about the world itself are external bodies born out of the savage reason leavened in the folds of imagination. "The thing goes by many names," **[7]** as Elisabeth Grosz states, but it's the steadiness of its materiality which produces and accommodates life, providing life with biological variation (according to Darwin) and championing life to evolve into becoming more. The thing – no more reduced to mere product of human cognition – transgresses the bio/

Dacă întunericul este precondiția gândirii, atunci lucrul este precondiția trăirii/vieții? și a omului ca atare – o precondiție care delegă deopotrivă o condiție și o promisiune pentru viitoare inaugurări ale vieții.

anthropocentric and zoocentric approaches to life only to suspend them by reviving a plan of ontological equivalence. If darkness is the precondition of thought, then the thing is the precondition of living and of the human as such – a precondition which delegates both a condition and a promise for future life inaugurations.

○ ○ ● **un spațiu care în mod straniu supurează de rațiune** /
○ ○ ● a space that weirdly oozes reason

Când X își închide pleoapele grele pentru a face lumina să dispară, ea pătrunde într-un spațiu al întunericului. O supurândă, „informă, protoplasmatică formă de viață capabilă să maimuțărească și să reflecte toate formele și organele și procesele" **[8]**, așa cum o descrie Lovecraft în romanul său, *At the Madness of Mountains* (În munții nebuniei), ea se transformă când pășește în beznă. În spatele genelor ei, înăuntru dar dincolo de fermenții reverberanți ai geometriei ei încarnate, X întâlnește un spațiu speculativ și indeterminat, însă categoric real, aparținând unei instanțe a realității care evadează din realitatea fundaționalistă tocmai pentru a emerge ca una revigorată și validată non-antropomorfic. Spațiul întunericului, care dacă ar fi să aibă vreo culoare, ar trebui ca aceasta să fie definită de cromatica marginaliilor bio-politice, nu se califică drept de neconceput, sublim la modul mistic sau numenal, ci din contră, uzul moderat al imaginației îl face de conceput prin mijloacele unei logici a variației și comparației, ceea ce îl definește ca fiind plural din punct de vedere ontologic, capabil să existe în variante și degradeuri. Nu doar X devine o creatură geometric informă, infinit de plastică și ductilă, ci și spațiul însuși este la rândul său transformat. Radiat de rațiunea sălbatică a imaginației, se transformă într-un spațiu extra-multi-dimensional care depășește vectorii euclidieni ai formei calculabile, în cele din urmă marcând matematica formei înseși drept indeterminată. Spațiul întunericului poate fi plasat sub semnul aberației fabulate, o emisie de orori, dar care ar putea legitima o înțelegere ortodoxă a legilor și normelor *realia*, ceea ce ar aproba deviația monstruos-speculativă drept o clasificabilă excepție a propriului lor principiu. Spațiul întunericului nu este o stare de excepție ontologică, ceea ce ar ranforsa o deprindere de gândire ce aparține paradigmei reprezentaționale și celui mai fervent aliat al său, în speță Omul (modern/trans/post-). În schimb, este mai degrabă specificația ciudatului în sine, comunicată de mutația protoplasmatică a lui X și extinsă până la a încapsula și înfățișa spațiul ca atare în sine, care lucrează la deliberarea asupra figurației întunericului. Categoria ciudatului, care este operațională și din punct de vedere estetic, „este descoperirea unei limite dez-umane a gândirii," **[9]** dar, în mod divergent față de argumentul lui Eugene Thacker, nu anticipează nici vreo „viață în concordanță cu logica unui real inaccesibil" [10], din moment ce ar lăsa loc unei înțelegeri a spațiului întunericului în concordanță cu condițiile transcendentale kantiene ale cunoașterii, nici vreo „viață gândită printr-o logică a contradicției" **[11]**, ceea ce ar favoriza o abordare aristotelică. Din contră, straniul numește posibilitatea unei înțelegeri a vieții în care *nimic(ul)*

When X drops her heavy eyelids to make light extinct, she walks into a space of darkness. An oozing "formless protoplasm form of life able to mock and reflect all forms and organs and processes," **[8]** as that described by Lovecraft in his novel At the Mountains of Madness, she becomes, when stepping into darkness. Behind her eyelashes, inside but beyond the echoing ferments of her embodied geometry, X encounters a speculative and indeterminate space, but nevertheless real, pertaining to an instance of reality that escapes the foundationalist reality only to emerge as a rejuvenated and non-anthropomorphically ratified one. The space of darkness, which if of any color should be defined by the chromatics of the bio-political marginalia, does not qualify as unthoughtable, mystically sublime or noumenal, but on the contrary, the slight employment of imagination makes it thoughtable through the means of a logic of variation and comparison, which defines it as ontologically plural, capable to exist in variants and gradients. It is not only X who becomes a formless geometrical creature, infinitely plastic and ductile, but also the space itself which is transformed. Radiated by the savage reason of imagination, it mutates into an extra-multi-dimensional space which surpasses the Euclidean vectors of computing form, ultimately designating the mathematics of form itself as indeterminate. The space of darkness may be placed under the sign of fabulized aberration, an emission of horrors, but that would legitimize an orthodox apprehension of realia laws and norms which would endorse monstrous-speculative deviation as a classifiable exception of their very own principle. The space of darkness is not a state of ontological exception, which would reinforce a habitual of thinking belonging to the representational paradigm and to its most fervent ally, namely the (modern/trans/post) Human. Instead, it is more the specification of the weird as such, communicated by X's protoplasmic mutation and extended to encapsulate and depict the space as such, which works to deliberate upon the figuration of darkness. The category of the weird, which also operates aesthetically, "is the discovery of an unhuman limit of thought," **[9]** but divergently to Eugene Thacker's consideration, it forecasts neither "a life according to the logic of an inaccessible real," **[10]** as this would indulge an understanding of the space of darkness in accordance with Kantian transcendental conditions of knowledge, nor "a life thought through a logic of contradiction," **[11]** since this would favorize an Aristotelian approach. On the contrary, the weird names the possibility of an apprehension of life

nu este exclus din viață și unde epistemologiile care țin de această figurație a vieții nu sunt definitivări ale ființelor finite. Sau, cu alte cuvinte, nu sunt corelative, adică izomorfice și antagoniste în același timp. Întunericul nu imaginează un spațiu de corelație, în care x ar putea exista numai dacă este gândit de către X, reafirmând categoriile subiectului deasupra obiectului, în tradiția unei filiații carteziene, și concluzionând cu o inseparabilitate ierarhică și condițională între cele două, deoarece „nu avem vreodată acces decât la corelație dintre gândire și ființă, și nicicând la vreunul dintre termeni separat de celălalt." **[12]** Prin urmare, acest gen de finitudine în gândire presupune o ființă finită și limitează deopotrivă ontologia și epistemologia sa la corelație, încât spațiul germinat în beznă încearcă să elimine din propria sa con/figurație, indiferent dacă aceasta înseamnă formularea sa ca subiect în formare sau geometriile sale brute. Ceea ce X respinge când pătrunde pe partea cealaltă este această arhitectură corelativă a spațiului, precum și acest gen de inseparabilitate dintre obiect și subiect care, cu toate acestea, confirmă conceptualizarea existenței lor în termenii separabilității. În contra corelaționalismului, metafizica întunecată este cea care emerge pentru a reda o înțelegere a in/separabilității ca diferență (care necesită o ordonare a bazei epistemologice a lucrurilor în termeni de grade și variație), și care adună obiect cu obiecte prin infinita lor posibilitate de existență în forme variate, trasând un spațiu al contaminării, unde dialectica subiect-obiect se dizolvă, înlocuită de multiplicitatea lucrului. O maimuță se îmbină cu un scaun care se îmbină cu un pescăruș care se îmbină cu o piatră de meteorit care se îmbină cu un copil care se îmbină cu un ceas care ticăie. Din punct de vedere epistemologic, ele nivelează ierarhiile. Din punct de vedere ontologic, ele reproduc variații.

where nothing is excluded from life and where the epistemologies pertaining to this figuration of life are not finite to finite beings. Or, in other words, are not correlative, that is isomorphic and antagonistic at the same time. Darkness does not imagine a space of correlation, where x may exist, only if it can be thought by X, restating the predicaments of the subject over the object, in the tradition of a Cartesian lineage, and concluding over a hierarchical and conditional inseparability between the two, because "we only ever have access to the correlation between thinking and being, and never to either term considered apart from the other." **[12]** Thus, it is this kind of finitude in thinking that implies a finite being and limits both its ontology and epistemology to correlation, that the space germinated under darkness tries to eliminate from its own con/figuration, whether this means its subject-formation formulation or its plain geometries. What X rejects when permeating into the other side is this correlative architecture of the space as well as this kind of inseparability between object and subject that nevertheless confirms the conceptualization of their existence in terms of separability. Against correlationism, it is dark metaphysics that rises to convey an understanding of in/separability as difference (which entails a sequencing of the epistemological ground of things in terms of degrees and variation), and which joins thing with things through their infinite possibility of existence in various forms, drawing a space of contamination, where the subject-object dialectics dissolves, replaced by the multiplicity of the thing. An ape conjoins with a chair that conjoins with a seagull that conjoins with a meteoric stone that conjoins with a child that conjoins with a ticking clock. Epistemologically, they bring down degrees. Ontologically, they enact variations.

○ ○ ● **un punct țipă la o linie țipă la un hexagon** /
○ ○ ● a dot squeals to a line squeals to a hexagon

Prin urmare, care sunt geometriile îmbarcate în spațiul întunericului? Și cum sunt aceste geometrii definite? Există vreo modalitate de a le valida drept definibile atunci când trăsătura lor principală constă în indeterminare? Geometria este formulată ca un set de parametri care stabilesc calculabilitatea unui spațiu, adică posibilitățile unui spațiu de a fi computabil, în termeni de formă, mărime, poziție relativă a lucrurilor dinăuntru și proprietăți ale spațiului însuși. Cu toate acestea, funcțiile formelor și mărimilor, pozițiilor și spațiul însuși sunt cele care sunt mai rezistente decât axiomele calculabilității sau noncalculabilității, așa cum peștele-balon trăiește mai mult decât țepii săi. Și, mai mult decât atât, odată completate dominourile, combinația de numere naturale este cea care face funcția să fie calculabilă sau nu. Un roi de factori care laolaltă, legați unul de celălalt, redau parametrii unui spațiu. Însă, dintre toate, criteriul cel mai important este dat de numere. În 1936, Alain Turing a definit numerele calculabile drept „numerele reale ale căror expresii ca decimal sunt calculabile prin mijloace finite" **[13]**, ceea ce înseamnă că lanțul bazic de date din reprezentarea lor poate fi determinat matematic sau algo-

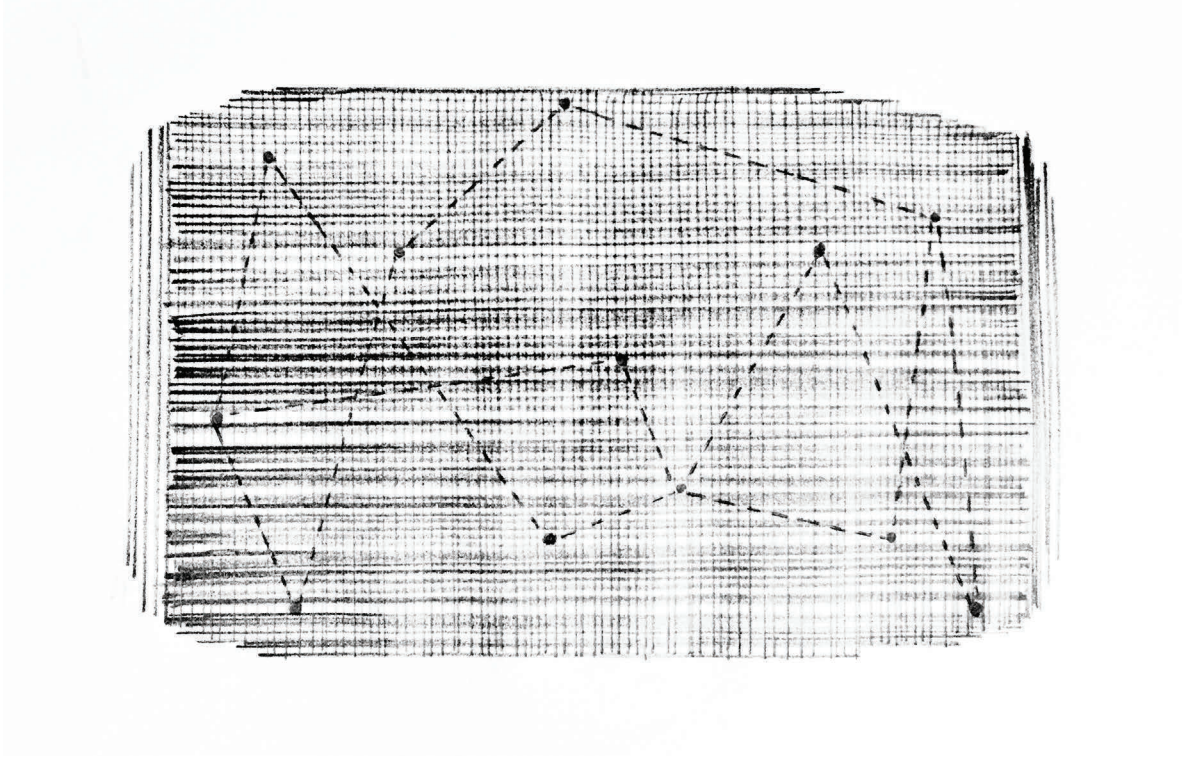
What are therefore the geometries shipped in the space of darkness? And how are these geometries defined? Is there any way to enable them as definable when their main feature resides in indeterminacy? Geometry is formulated as a set of parameters which establish the computability of a space, that is, the possibilities of a space to render itself computable, with regard to shape, size, relative position of things within, and the properties of the space itself. Nevertheless, it is the functions of shapes and sizes, positions and space itself which outwears the axioms of computability or uncomputability, like a puffer fish outwears its spikes. And, moreover, dominos completed, it is the combination of natural numbers that makes the function computable or not. A swarm of factors that altogether, attached to each other, convey the parameters of a space. But, of them all, numbers stand as the most important criterion. In 1936, Alan Turing defined computable numbers as "the real numbers whose expressions as a decimal are calculable by finite means," **[13]** meaning that the string enlaced in their representation can be determined mathematically or

ritmic, chiar atunci când este nerepetitiv și infinit, cum este cazul numerelor iraționale sau transcendentale. Un număr este calculabil dacă zecimala n poate fi codificată sau transcrisă algoritmic. Calculabilitatea rezidă în mijloacele finite prin care mașina Turing, care operează cu o memorie infinită urmând un itinerar aritmic secvențial, poate rula până ce se oprește la a determina caracterul determinat al unui număr. Însă nu în gama a ceea ce poate fi calculat, sub calculabilitatea numerelor calculabile, se revelează geometriile spațiului întunericului. Încă definibili, acești parametri neînsoriți au regăsit ușa din spate către fiziognomia aleatoriului, ceea ce le-a admis în cadrul vitezei mișcării. Precum constanta lui Chaitin, reprezentată de numărul Ω (omega), spațiul cultivat de beznă fentează orice legi ale predictibilității, pe care doar un orizont determinat de rezultate cuantificabile le poate conjura. El pune la îndoială calculabilitatea punând la îndoială probabilitatea de oprire. Deși un număr real specific, Ω, este ireductibil din punct de vedere logic și incomprehensibil din punct de vedere algoritmic, din moment ce „nu are vreun tipar ori structură", existând ca „un șir de cifre necorelate" care sunt „maximal necunoscute" **[14]**, ceea ce duce la a demonstra că mașina lui Turing este incomputabilă, iar cea a lui Gödel incompletă. Metodele lui Chaitin de a gândi despre axiomaticile unui număr pun la categorică încercare termenii de a defini geometriile unui spațiu, deoarece categoria constanței pătrunde în potopul entropiei. Tensiunea dintre rațiune și calculabilitate este rezolvată nu prin itinerança logicii deductive, lucrând la paradigma secvențierii previzibile, ci prin volutele logicii stocastice, operând pe bază de aleatoriu pentru a încălca însăși natura parametrilor care regulează spațiul. De fapt, folosirea unei logici a aleatoriului este cea care face entropia să învârtă axiomele și să determine spațiul să se încrețească prin augmentare, descoperind noi contagiuni înăuntrul ordinii lucrurilor. Având marea cvintă crescândă în interiorul șirului de cifre, geometria întunecată taie pătratele în fractali și face punctele să fie generative, în timp ce păstrează unitățile discrete dinăuntrul lor intacte, dar combinatorice, intrinseci propriei lor identități geometrice. Întunericul reține o suprafață unde unitățile discrete, separate și finite din lucruri se combină pentru a extinde posibilități dincolo de logica deductivă omologată, redând nu doar lucrurile infinite pe baza itinerarului lor de conectivitate aleatoriu generativ (care este o emergență directă a naturii lor discret combinatorice), dar totodată și spațiul care este o cartografiere compozită a tuturor acestor parametri. Caracterul aleatoriu este intrinsec unităților discrete așa cum infinitul este intrinsec lucrurilor așa cum indeterminarea este intrinsecă spațiului. Prin urmare, geometriile sale sunt definibile însă nu calculabile, abstractizate dar reale, aparținând unei instanțe a realității care părăsește domesticirea abstracției doar pentru a fi abstractizată din nou. X gândește cu și înăuntrul întunericului, și nici mișcările palide ale unei pleoape sau ale unei raze, nici clipirea netedă a unei cifre sau a unui cub la pătrat nu vor lăsa prădătorul să cucerească din nou, cu răcnete prefăcute sau false scâncete, spațiul din spațiu din spațiu etc.

algorithmically, even when this is unrepetitive and infinite, as is the case of irrational or transcendental numbers. A number is computable if its nth decimal can be encoded or written down algorithmically. Computability resides in the finite means by which the Turing machine, operating an infinite memory by following an arithmetically sequential path, can run until it halts to determine the determinacy of a number. But it is not under the range of computability and under the calculability of computable numbers that the geometries of the space of darkness reveal themselves. Still definable, these sunless parameters found the backdoors towards the physiognomy of randomness, which let them into the velocity of movement. Like Chaitin's constant, represented by Ω (omega), the dark-bred space feints any laws of predictability that only a determinate horizon of quantifiable outputs can conjure. It impeaches computability by impeaching the Halting probability. Although a specific real number, Ω is logically irreducible and algorithmically incompressible, since it "has no pattern or structure," existing as "a string of unrelatable digits" that are "maximally unknown," **[14]** resulting in proving Turing's machine incomputable and Gödel's incompleteness. Chaitin's methods of thinking about the axiomatics of a number challenge peremptorily the terms of defining the geometries of a space, as the category of constancy enters the floods of entropy. The tension between reason and computability is resolved not through the itineracy of deductive logics, working on a predictable sequencing paradigm, but through the volutes of stochastic logics, operating on randomness to impinge the very nature of parameters regulating the space. It is, in fact, the deployment of a logic of randomness that makes entropy swirl the axioms and entails the space to crisp with augmentation, unlocking new contagions within the order of things. Having the great gap growing within the string of digits, dark geometry slices squares into fractals and makes points generative, while keeping intact but combinatorial the discrete units within them, intrinsic to their very own geometrical identity. Darkness holds a surface where discrete-separate and finite units within things combine to extend possibilities beyond the ratified deductive logics, rendering not only things infinite on the base of their randomly generative path of connectiveness (which is a direct emergence of their discrete combinatorial nature), but also a space which is a composite mapping of all these parameters. Randomness is intrinsic to discrete units as infinity is intrinsic to things as indeterminacy is intrinsic to space. Its geometries are therefore definable, but not computable, abstracted, but real, belonging to an instance of reality that deserts the domestication of abstraction only to be abstracted again. X thinks with and within darkness, and neither the faint stirs of a lid or of a ray, nor the soft blink of a digit or of a square cube, would let the predator conquer again with feigned roars and bogus whimpers the space within the space within the space etc.

[1] Horkheimer, Max, Adorno, Theodor W., *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, Cultural Memory in the Present, Stanford, 2002, p. 1;
[2] Boutang, Yann Moulier, *Cognitive Capitalism*, Polity Press, 2012, p. 117, p. 165;
[3] Crary, Jonathan, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Verso, 2014, p. 19;
[4] Derrida, Jacques, *Writing and Difference*, Routledge Classics, 2002, p. 31;
[5] Lepecki, André, *Singularities. Dance in the age of performance*, Routledge, 2016, p. 57;
[6] Spinoza as cited in Michael Della Rocca, *Representation and the Mind-Body problem in Spinoza*, Oxford University Press, 1996, p. 60;
[7] Grosz, Elisabeth, "The Thing," in *Materiality. Documents of Contemporary Art*, ed. Petra Lange-Berndt, Whitechapel Gallery & The MIT Press, 2015, p. 146;
[8] Lovecraft, H.P., *At the Mountains of Madness*, in *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories*, ed. S. T. Joshi, Penguin, 2001, p. 330;
[9] Thacker, Eugene, *After Life*, University of Chicago Press, 2010, pp. 23;
[10] *Idem*;
[11] *Ibidem*, p. 24;
[12] Meillassoux, Quentin, *After Finitude. An Essay on the Necessity of Contingency*, Continuum International Publishing Group, 2010, p. 13;
[13] Turing, Alan, "On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungsproblem," in *Proceedings of the London Mathematical Society*, Volumes 2-42, Issue 1, 1937, pp. 230–265;
[14] Chaitin, Gregory, *Epistemology as Information Theory: From Leibniz to Omega/ Ω*, at *The Alan Turing Lecture on Computing and Philosophy*, presented at E-CAP'05, European Computing and Philosophy Conference, Malardalen University, Vasteras, Sweden, 2005;

[1] Horkheimer, Max, Adorno, Theodor W., *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, Cultural Memory in the Present, Stanford, 2002, p. 1;
[2] Boutang, Yann Moulier, *Cognitive Capitalism*, Polity Press, 2012, p. 117, p. 165;
[3] Crary, Jonathan, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Verso, 2014, p. 19;
[4] Derrida, Jacques, *Writing and Difference*, Routledge Classics, 2002, p. 31;
[5] Lepecki, André, *Singularities. Dance in the age of performance*, Routledge, 2016, p. 57;
[6] Spinoza as cited in Michael Della Rocca, *Representation and the Mind-Body problem in Spinoza*, Oxford University Press, 1996, p. 60;
[7] Grosz, Elisabeth, "The Thing," in *Materiality. Documents of Contemporary Art*, ed. Petra Lange-Berndt, Whitechapel Gallery & The MIT Press, 2015, p. 146;
[8] Lovecraft, H.P., *At the Mountains of Madness*, in *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories*, ed. S. T. Joshi, Penguin, 2001, p. 330;
[9] Thacker, Eugene, *After Life*, University of Chicago Press, 2010, pp. 23;
[10] *Idem*;
[11] *Ibidem*, p. 24;
[12] Meillassoux, Quentin, *After Finitude. An Essay on the Necessity of Contingency*, Continuum International Publishing Group, 2010, p. 13;
[13] Turing, Alan, "On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungsproblem," in *Proceedings of the London Mathematical Society*, Volumes 2-42, Issue 1, 1937, pp. 230–265;
[14] Chaitin, Gregory, *Epistemology as Information Theory: From Leibniz to Omega/ Ω*, at *The Alan Turing Lecture on Computing and Philosophy*, presented at E-CAP'05, European Computing and Philosophy Conference, Malardalen University, Vasteras, Sweden, 2005;



NOT THE FUSION, BUT THE EFFUSION BETWEEN ORGANIC AND ROBOTIC/ MECHANIC MATERIALITY, HOW THEY PERVADE EACH OTHER IN SHAPING THE ALIEN MATTER. HOW EACH OF THEM BEARS THE CONDITION OF THEIR OWN DIVISION, AND, MORE PRECISELY, OF THEIR OWN RIFT BETWEEN THE BIOLOGICAL AND NON-BIOLOGICAL STRATUM.

SEMIOSFERA ALIENĂRII

0 [*de rerum natura*] 1

În circuite, substanțe xenobiotice alterează starea:

nature is contingent, always in relation to thinking
a world of order determined by constants and possibilities

Aparatul cognitiv hiperventilează abaterea de la asceză.
Procesarea spre transe organice rumenează rând cu rând
în simbioză - extimă și intensă invadează. Pătrunde -->

imagine it entirely alive or spiritual, influencing
epistemologies of the future. distributing change

<-- în interstiții, eronând până-n miez. Fibrele se entanglează. La maxim (se) extind aurore și scintilații. În haite - biologii resurgente & multiple - obțin suprasolitarea.

and unfoldings. a mobile entity activated by electric
waves of desire, an e-fleshed sort of memory that repeats

Inapte să auto-refere în lumea pe care au mașinat-o: Iată alienarea, enstranged labor tears from human creatures their species-life. Naturi conștiente gresându-și uzura-n inorganic.

and is capable of lasting through sets of discontinuous
variations, while remaining faithful to everything and

Automatizarea se-ntâmplă treptat, alienarea e totdeauna-n co-relație. Deci: obiectificarea speciei, când tehnicile - toate - corpurile nubilează. Reproducerea contractă automatele celulare:

nothing at the same time. yet a complex materiality of
bodies immersed in socio-economic relations of power

latice de embrioni se aliniează on-off. Modele discrete așteaptă halta - gridul neregulat, nervul vag să le-mpace anxietatea.

bends the natural laws: they are theorists of the future.

0&1

sub(-)
multe nume:

an inside force which breaks discourse, and opens it up to vigilant poetic mediation:

|||

Semnul alienării inserat anatomic
produce osmoza și morfoza revine,
se eclozează între membrane - o
variație continuă până la diluare.
cât să echilibreze contagiunile
materiei și polimeria cu anelide
să contracte gena.

|||

Tentacule poliandre creează (an)estezie,
dirijează transportul, fascicule se
granulează - tunici în corole -, dar
tulburări urmează coruri celulare.
Iruperea din alveole înșiră fracțiuni
și monoame. Multiplicarea-i naturală,
sincopa nucleară intră prin
catene-n ritm.

|||

se revelează

cutaneu
explodează
limita
la
nivelul
pielii.
Bulbul
ascultă
fermentul,
reglează
procesele
metabolice.
Erbacee cu
tulpini
fragezi e
ADN-ul,
cuprins
între
rădăcini
și coroană
face
forțele să
conveargă-
concatenare
și zestre
identitare.
Nicio
sincronie
în sinteză
să stagneze
diferența,
ci variație
spre
monstrozitate
ridică
evoluția.
Alienă e
staza unde
se-mbogățește
umanul-
o ontogeneză
cu biografii
pre-
cosmologice
și figurări
neclare.

PERFORMING VITALITY. DESPRE ONTOLOGIA OBIECTULUI LA SIMONDON

TEXT: COSMINA MOROȘAN

*Textul Cosminei Moroșan rearticulează ontologia obiectelor tehnice din perspectivă simondoniană – prin poezia privirii spațiului în care ceva s-ar putea alinia uimitor/ "într-un moment". Comunică și intersectează expoziția *Found Friends,* de Anticorp Solar – în atmosfera desfășurărilor sonore volatil-surprinzătoare însoțind obiecte-actanți, micro-narațiuni din/ prin limbaj, o atenție plurală pentru infim.

Între burlanul fisurat (cu salbă de rugină ca un tatuaj pe-un corp prea precoce pentru asta) și continuitatea iluzorie a firișoarelor de gânduri - spânzurânde, furioase, blânde - aici (unde e Aici?) se așează entitatea, explorând un sine despre care a fost strașnic învățată, un sine (*mii* de Sine?) - acum mai volatil și reticular decât niște raze explodând pe balconul stațiunii.

Au fost multe teme, pentru ca, ceva care s-ar numi suflet — să se arunce "În-afară": în evenimentul-salt, survenind mereu dinspre un Altundeva, căci altcineva, și nu fix Eu-l, face "click" sau marchează afecțiunea printr-o virgulă; vâră un dulce diacritic sub gărduleț. Să intre spre "În-afară", comunicând, dezbărat de grimasele planurilor întinse pe ani, de prea adormitul familiar al deciziilor totale. Vrea clinchetul brelocurilor spălăcite de soare, într-un dispensar de țară, la buza terenului de sport-hău. Scrâșneli pe trotuare. Niște buruienoase (pentr-un *lecture*).

Plimbarea e un start spiritual. Cvasi-mișcare,
abstract blând-sabotant.
Și, iată, clădire de fosfor în privirea lui Hadewijch….
Se arunca în acele pelerinaje de exhibare a prea-bucuriei;
se citea la Meister și despre detașare de ea
(să se-asculte -ca pe șuieratul tandru al șișcorniței
în lunci- scrierea renană!).

Și nu cei care cultivă suferința, superficiali (ah, deci nu munca cool, strict de rezistență... căci mai frumoasă - o șipcă lenevind în balast, la mare, un "obiect al dorinței", dorința, de fapt, a lui *Nimenea*, cum ziceau Sy și S.B. în moduri diferite; și apoi s-a auzit chiar din căsuța youtube ceva despre un *amour fou;* poți aduna tone de contre în numele său, dar *amour*-ul fou să rămână insinuarea/ insurgența glumeață și transparentă care-ți filigranează practica). Doar șarmul presupune inocență inovatoare (zorim pentru o revoluție a sufletului encicloped).

Between the cracked pipe (with a necklace of rust like a tattoo on a body too precocious) and the illusive continuity of thought yarns - hanging, furious, gentle - the entity sits here (where is Here?), exploring a self which it has been well taught about, a self (thousands of Selves?) - now more volatile and reticular than rays blowing up on the balcony at the resort…

There have been many themes so that something which might be called a soul – throw itself "Outside": in the jump-event, always occurring from Elsewhere, since someone else, not exactly the Self, "clicks" or marks the affection by a comma; sticks a sweet diacritical mark under the fence. So that it protrude towards the "Outside", communicating, having relinquished the grimaces of plans extended over years, the drowsy familiar of total decisions. It wants the chime of sun-faded keychains, at a countryside clinic, at the edge of the sports field-chasm. Gnashing on the sidewalks. Some weeds (for a lecture).

Taking a walk is a spiritual start. Quasi-motion,
gentle-saboteur abstract.
And, look, a phosphorus building in Hadewijch's eyes…
She threw herself into those pilgrimages of
too-much-joy exhibition;
in Meister one read also of detachment from it
(listen - like to the tender whistle of the straw grinder
in meadows - to Rhenish writing!).

And it's not those who cultivate suffering, the shallow ones (ah, so not the cool, strictly resistance work… because more beautiful: a lath lounging in the ballast, at the beach, an "object of desire", in fact, the desire for Nobody, as Sy and S. B. said in different ways; and then, even from the little youtube house, something on an *amour fou* could be heard; you can collect tonnes of strikes against its name, but the *amour fou* can remain the jesting and

PERFORMING VITALITY. ON THE ONTOLOGY OF THE OBJECT IN SIMONDON

*The following text by Cosmina Moroșan re-articulates the ontology of technical objects from a Simondonian perspective – through the poetry of gazing into space until a certain something might align amazingly / "to a moment". It communicates and intersects the exhibition *Found Friends*, by Anticorp Solar – in the atmosphere of volatile-surprising sound performances, accompanying objects-agents, micro-narratives from/through language, a plural attention for the infinitesimal.

Tu cum mediezi?
___===_____===_____===___

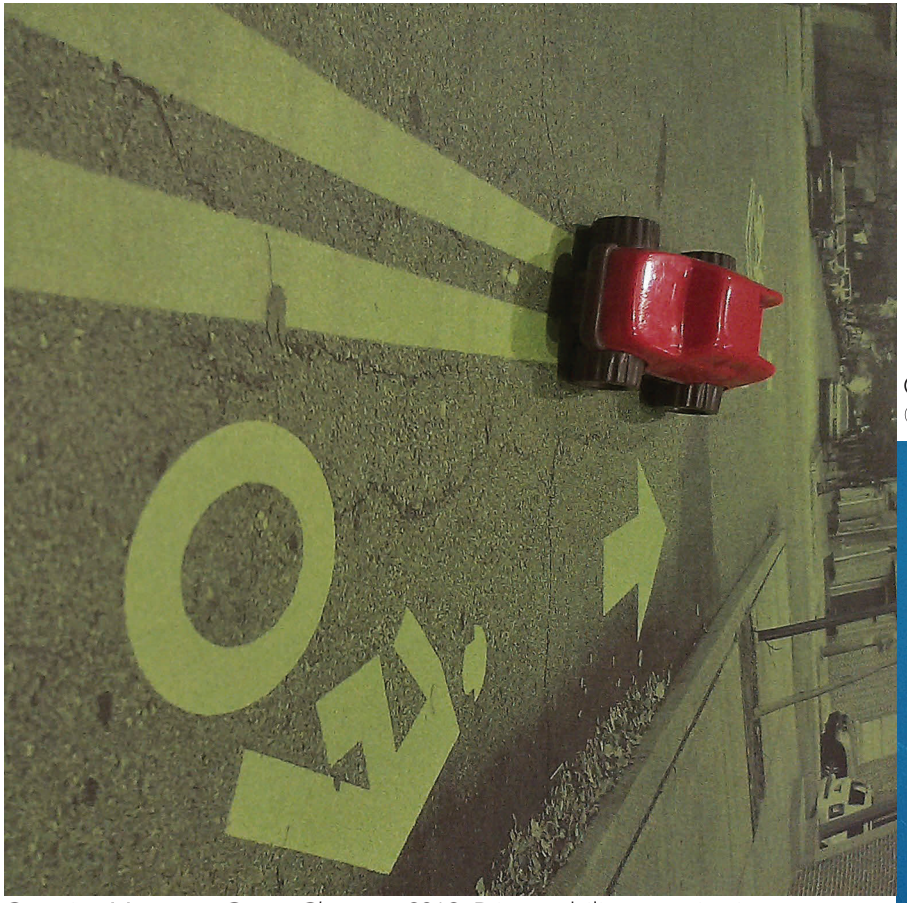
În Saint-Étienne un băiețel, care mai târziu avea să introducă limbajul cibernetic în Franța – legat și detașat concomitent de greutatea lui proto-eliberatoare, prefera mult să se joace în principal cu sora lui și cu mașina de sudură, la subsolul casei. Mai târziu avea să teoretizeze despre adevăratul tehnician, cel ce *iubește materia pe care acționează*, *inițiatul*, în sensul sacru. Privirea umană înspre obiecte e intricată de vitalitatea lor aparent invizibilă. Privirea artizanului sau a țăranului care nu poate părăsi anumite opere-instalații-produse – ca expresii ale celor mai rafinate activități întreprinse de ei; acel *aliment imposibil de cumpărat*. Gilbert Simondon va exemplifica și printr-o povestire de Hoffmann ("Mina"), subliniind un prim tip de cunoaștere intuitivă în raport cu *obiectul tehnic*. În textul literar, spune el, se îngroașă necesitatea unei intrări aproape ezoterice în spațiul așa-numit inanimat, acolo fiind vorba de un personaj deschizând un real dialog cu mina în momentul când coboară în ea, în contrast cu figura omului "abil" (normopatul), *ascultând mereu cu fidelitatea animalului ce își recunoaște stăpânul*, interacționând cu galeria fără a-i presimți uimitoarea sălbăticie delicată, explorând-o în numele unei mize personale, "umane, dar mult prea umane". Strict-utilitarul care dă/ cere dominare, alienează. Pentru că, insistă G.S., doar o cultură defensivă (adevărat *sistem de apărare contra obiectului tehnic*), poate să vadă tehnologia ca fiind alienantă, ca pe un bloc închis al stereotipiilor iterative, îndepărtând umanitatea de lume. O premisă care ar putea sufoca cel de-al doilea nivel al cunoașterii – nivelul rațional, teoretic, științific – printr-o beție rușinoasă de risipire a informațiilor - precum la TV.
Filosoful Gilbert Simondon avea să continue, prin crearea Laboratorului de Psihologie Generală și Tehnologie pe rue Serpente, Paris, cultivarea convergenței fericite dintre cele două tipuri de cunoaștere în raport cu obiectul tehtransparent innuendo/insurgency which filigrees your practice). Only charm presupposes innovative innocence (we hurry towards a revolution of the encyclopaedic soul).

How do you mediate?
___===_____===_____===___

In Saint-Étienne a little boy, who would later introduce the cybernetic language in France - simultaneously connected to and detached from its proto-liberating weight, much preferred to play mainly with his sister and with the welding machine, in the basement of the house. Later he would theorize on the true technician, the one who *loves the matter he acts upon, the initiate,* in the sacred sense. The human gaze towards objects is entangled by their seemingly invisible vitality. The gaze of the craftsman or the peasant who cannot leave certain works-installations-products - as expressions of the most refined activities they have undertaken; that *nourishment impossible to purchase*. Gilbert Simondon also exemplifies through a story by Hoffmann ("Mina"), underlining a first type of intuitive knowledge in relation to the technical object. In the literary text, he says, the need for an almost esoteric entrance into the so-called inanimate space thickens; there, a character starts a real dialogue with the mine while descending into it, contrasting with the figure of the "skilful" man (the normopath), *always listening with the loyalty of the pet that recognizes its master,* interacting with the gallery without sensing its stunning, delicate wilderness, exploring it in the name of a personal stake, "human, but much too human". The strictly practical, that requests dominance, alienates. Because, G. S. insists, only a defensive culture (the true *defence system against the technical object)* can see technology as alienating, as a closed block of iterative stereotyping, removing humanity from the world. A premise which could stifle the second level of knowledge - the rational, theoretical, scientific

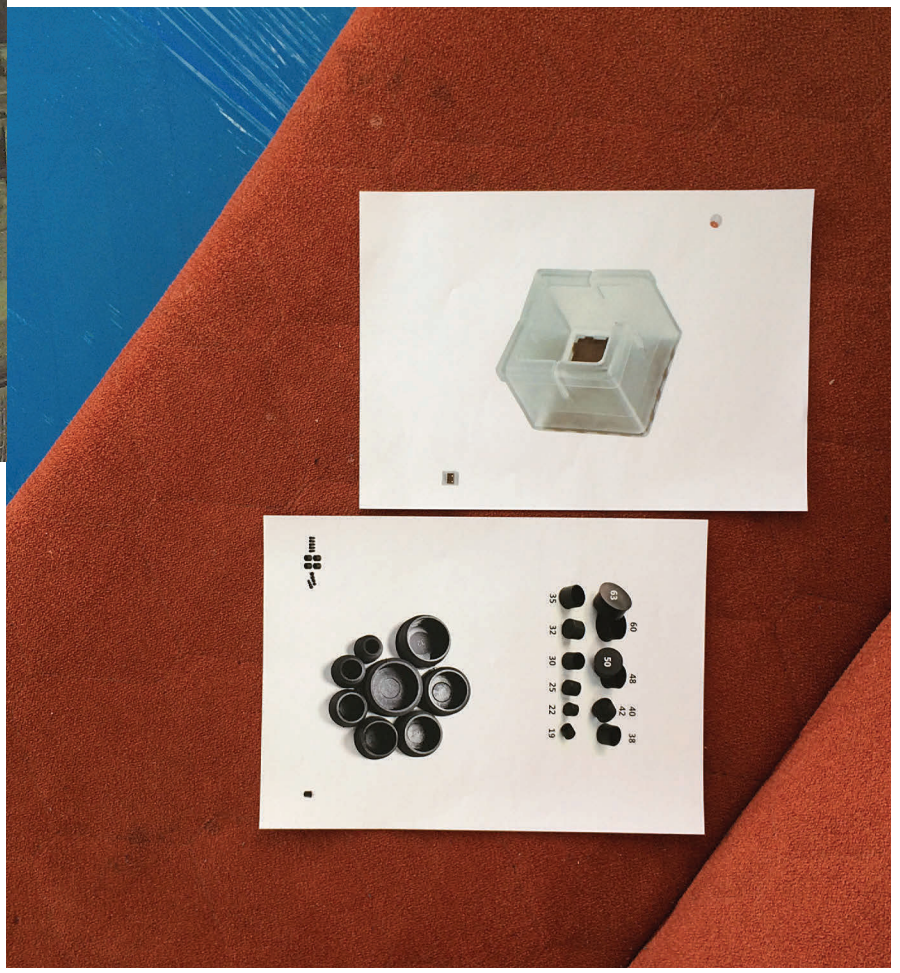
Cosmina Moroșan, *Smokeless Plus Wall*, 2019. Prin amabilitatea artistei.
Cosmina Moroșan, *Smokeless Plus Wall*, 2019. Courtesy of the artist.

Cosmina Moroșan, *Angles of Viewing*, 2019. Prin amabilitatea artistei.
Cosmina Moroșan, *Angles of Viewing*, 2019. Courtesy of the artist.



Cosmina Moroșan, *Game Changer*, 2019. Prin amabilitatea artistei.
Cosmina Moroșan, *Game Changer*, 2019. Courtesy of the artist.

Cosmina Moroșan, *recap*, 2019. Prin amabilitatea artistei.
Cosmina Moroșan, *recap*, 2019. Courtesy of the artist.



nic – această emanație a procesului de salt și invenție. Individuându-se printr-un fenomen de adaptare/ concretizare, obiectul tehnologic crează condiții noi de posibilitate a funcționării, grefându-și propriul mediu asociat/ cadru tehnico-geografic fresh.
Ideea simondoniană a unei ontologii a obiectului vine dintr-un "trebuie" via "*amour-fou*". Trage după sine un nou umanism, e practic "voința de a da un statut de libertate pentru ceea ce ființa umană a alienat" (la fel cum și creștinismul inițial, spune el, a reprezentat o forță eliberatoare a omului, scos astfel din cutumele și presiunea instituțională ale vechii societăți). Acum se discută de o forță (*puissance*) nu neapărat doar universalizant-eliberatoare, ci de mediere. Forța culturii, înglobând metoda filosofică (etica tehnicului) și pe cea genetică, căci există o geneză, adică o individuare, auto-expandare / proces de transducție amplificatoare a obiectului, survenit dintr-un sistem inițial suprasaturat, incompatibil, defazat și concomitent bogat în potențialuri, care cere rezoluție prin instalarea unei structuri aflate mereu în echilibru metastabil. Precum germenul prim (mereu venit, "adus din afară") din jurul substanței amorfe odată cu formarea cristalului, dând naștere unei structuri care se amplifică, printr-o iterare progresivă, defazată constant. Următorul nivel de stabilizare din interiorul procesului are ca bază nivelul anterior de evoluție, aflat acum într-un echilibru metastabil. Echilibrul metastabil e variația unei problematizări și complexificări fără egal. Forma devine, de fapt, aportul variației în raport cu o formă, e miracolul. Echilibrul stabil, în contrast cu cel metastabil, e *l'acte fou,* e individul "complet"/ nevitalul (trecerea *de la o stare stabilă la alta, în care nu mai e posibilă nicio transformare*), și nu individuare în faze a ființei – ca entitate survenind dintr-o stare anterioară de pre-individuare, din bogăția haosată a pliurilor disimetrice, amușinând după structură uimitoare și explicitare inovativă.
Să înțelegem că, în abordarea realității ființei ca individ, Simondon se distanțează de cele două căi clasice: metoda substanțialistă (ființa survenind din sine/ strict ca rezistență împotriva a ceea ce nu este) și hyle-morfică (ființa ca întâlnire dintre materie și formă — dar argila, explică el, deține în sine un potențial de formă, ea nefiind impusă în absolut prin intervenția celui care modulează conținutul; forma e și ea materie, e abstract-materială, vitală; e virtualitate actuală: — patul lui Ulise, făcut din crengile aplecate (deci dispuse!) ale unui măslin. La fel cum cuplul om-mașină presupune coduri comune celor două memorii, o anumită sinergie.
Viața cucerindu-și vitalitatea (sufletul): e munca autentică.
Alienarea punctată de Marx, ne spune Simondon, nu merge până la esența relației retardizate dintre tehnic/om, autenticitatea acestei întâlniri ținând de un raport mai profund ce analizează continuitatea/ discontinuul dintre cei doi termeni în discuție. Desigur, lucrul în detrimentul precarității economico-sociale sunt esențiale. Însă orice mod în care *predomină finalitatea în detrimentul cauzalității* e incomplet în lectura adecvată a fluctuantei relații dintre obiect și om. Ce face munca?

level - by a shameful drunkenness of information waste - like on TV.
By creating the Laboratory of General Psychology and Technology on Rue Serpente, Paris, the philosopher Gilbert Simondon continued to cultivate the happy convergence between the two types of knowledge in relation to the technical object - this emanation of the jump and invention process. Individualizing itself through a phenomenon of adaptation/embodiment, the technological object creates new conditions of the possibility to function, grafting its own associated environment/fresh technico-geographical framework.
The Simondonian idea of an ontology of the object comes from a "must" via *"amour-fou"*. It pulls forward a new humanism. It is practically "the will to give a status of freedom to that which the human being has alienated" (the same as in early Christianity, he says, represented a liberating force for man, who was pulled out of the customs and institutionalized pressure of the old society). Now we are talking about a power *(puissance)* not necessarily just universalizing-freeing, but also mediating. The power of culture encompasses the philosophical method (the ethics of the technical) and the genetic method, because there is a genesis, that is, individuation, a self-expansion/a process of amplifying transduction of the object, arising from an initially oversaturated, incompatible, out-of-phase system, at the same time rich in potentials, which requires resolution by installing a structure that is permanently in metastable balance. Like the prime seed (always in arrival, "brought from outside") around the amorphous substance at chrystal formation, giving birth to a structure that amplifies by progressive iteration, constantly dephased. The next level of stabilization in the process is based on the previous evolutionary level, now in metastable balance. Metastable balance is the variation of unparalleled questioning and complexification. The shape actually becomes the contribution of variation in relation to form. It is a miracle. The stable balance, as opposed to the metastable one, is *l'acte fou,* it's the "complete"/non-vital individual *(the passage from a stable state to another, in which no transformation is possible any longer),* not phased individuation of the being - as an entity arising from a previous, pre-individuation state, from the chaotic wealth of dissymmetric folds, sniffing for amazing structure and innovative explicitation.
Let us understand that, in tackling the reality of being as an individual, Simondon distances himself from the two classic ways: the substantialist method (being arising from itself/strictly as resistance against what it is not) and the hylemorphic one (being as the meeting between matter and shape – but clay, he explains, contains in itself the potential of a shape, which is not absolutely imposed by the intervention of the one who modulates the content; the shape is also matter, it's abstract-material, vital; it's present virtuality: – Ulysses's bed, made of the bent (thus, willing!) branches of an olive tree. Just as the man-machine couple implies codes common to the two memories, a certain synergy.
Life earning its vitality (soul): this is authentic work. The alienation noted by Marx, Simondon tells us, does not go up to the essence of the retardized relation between the techni-

Gândirea reflexivă presupune redresarea genezei
UNITĂȚII PRIMORDIALE dedublate în:

DE-A LUNGUL

ȘTIINȚĂ ----------> OBIECTULUI TEHNIC
(MEDIERE OBIECTIVĂ)

SE DEZVOLTĂ ÎNTRE ȘTIINȚĂ ȘI ETICĂ/ FONDEAZĂ TEHNICUL

----------> GÂNDIREA ESTETICĂ ȘI FILOSOFICĂ
(UNITATEA MAGICĂ)

DE-A LUNGUL

ETICĂ ----------> RELIGIEI
(MEDIERE SUBIECTIVĂ)

UNITATE MAGICĂ/ UNIVERS MAGIC
(VITALITATEA LEGĂTURII OM/LUME)
PRESUPUNE LUMEA RETICULATĂ ÎN:

LOCURI ȘI MOMENTE PRIVILEGIATE, PUNCTE SINGULARE, PUNCTE CHEIE
(VÂRFURILE MUNȚILOR, ANUMITE DEFILEE, INIMA PĂDURII)
REALITĂȚI CARE CONCENTREAZĂ FORȚA NATURALĂ SAU UMANĂ
PRAGURI, LIMITE, PUNCTE DE DEPĂȘIT, EXCEPȚIONALE

ASCENSIUNEA, EXPLORAREA, ORICE GEST DE PIONIERAT
ÎNSEAMNĂ ADERAREA LA ACESTE PUNCTE CHEIE
REALITATEA ESTETICĂ:
NU E UNEALTĂ, NICI INSTRUMENT;
POATE FI ȘI *O MODULAȚIE A VOCII, O TURNURĂ ÎN DISCURS,*
O MANIERĂ DE A SE ÎMBRĂCA; FRUMUSEȚEA MODURILOR DE A FI

Cosmina Moroșan / Un poem-schemă după Simondon.

Reflexive thinking presupposes re-establishing the genesis of the
PRIMORDIAL UNITY duplicated in:

ALONG

SCIENCE----------> THE TECHNICAL OBJECT
(OBJECTIVE MEDIATION)

DEVELOPS BETWEEN SCIENCE AND ETHICS /
FOUNDS THE TECHNICAL
----------> AESTHETIC AND PHILOSOPHICAL THINKING
(MAGIC UNITY)

ALONG

ETHICS----------> RELIGION
(SUBJECTIVE MEDIATION)

MAGIC UNITY/MAGIC UNIVERSE
(THE VITALITY OF THE MAN/WORLD CONNECTION)
PRESUPPOSES THE WORLD RETICULATED IN:

PRIVILEGED PLACES AND MOMENTS, SINGULAR POINTS, KEY POINTS
(MOUNTAINTOPS, CERTAIN GORGES, THE HEART OF THE FOREST)
REALITIES THAT CLUSTER NATURAL OR HUMAN FORCE
THRESHOLDS, LIMITS, POINTS TO OVERCOME, EXCEPTIONAL POINTS

ASCENSION, EXPLORATION, ANY PIONEERING ACT MEAN ADHERING
TO THESE KEY POINTS
AESTHETIC REALITY:
IT'S NEITHER A TOOL, NOR AN INSTRUMENT;
IT CAN BE A VOICE MODULATION, A TWIST IN ONE'S SPEECH,
A WAY OF DRESSING;
THE BEAUTY OF WAYS OF BEING

Cosmina Moroșan / A schema-poem after Simondon

Materia comunică. E informativă precum îngerii
și poezia. Țin de magie.

Dacă teoriile identității (mecanicismul și energetismul) nu mai pot da seama de realitate în manieră adecvată, teoria quantelor percepe acel regim al pre-individualului, în care un schimb de energie se face prin cantitățile elementare Individuarea are loc în relația dintre particule (la fel ca în procesul de cristalizare).

Viața la aer, cu vrăbioare și lumini scrutând ghereta.

Un buton învelit.

O plasă pe remorci.

Granițe plăpânde, peste tot – lumi.

Praful cuminecă iarba, Gilles Clement clătinându-se în ea,
căci da, vegetația

voia și începea să-l cunoască.

Inanimatul face gesturi.

Apoi a persistat o relație fericită cu adidasul la umbră…

cal/human; the authenticity of this meeting depends on a more profound connection, which analyzes the continuity/discontinuity between the two terms discussed. Of course, working to the detriment of socio-economic precariousness is essential. However, any manner in which finality predominates to the detriment of causality is incomplete in a proper reading of the fluctuating relationship between object and man. What does work do?

Matter communicates. It is informative like angels
and poetry. They all belong to magic.

If the theories of identity (mechanicism and energeticism) are no longer able to adequately account for reality, quantum theory perceives that condition of the pre-individual in which an energy exchange is carried out via elementary quantities. Individuation takes place in the relationship between particles (just as during the crystallization process).

Life outdoors, with sparrows and lights scanning the booth.

A tucked-in button.

A net over trailers.

Frail borders, worlds – everywhere.

Dust offers the eucharist to grass, Gilles Clement
wavering in it, as, yes, the vegetation

wanted and started to know him.

The inanimate is gesturing.

Then, a happy relationship with the sneaker persisted in the shade...

REFERINȚE:

Du mode d'existence des objets techniques (Paris: Aubier, 1989).

L'individu et sa genèse physico-biologique (l'individuation à la lumière des notions de forme et d'information) (Paris: PUF, 1964).

L'individuation psychique et collective (Paris, Aubier, 1989).

Acest text a apărut grație rezidenței de la Meet Factory, Praga, din februarie-aprilie, 2019 mediată de ODD, București. Acolo am prezentat Performing Vitality, cu intervențiile sonore și în cadrul expoziției Found Friends, *de Anticorp Solar*

REFERENCES:

Du mode d'existence des objets techniques (Paris: Aubier, 1989).

L'individu et sa genèse physico-biologique (l'individuation à la lumière des notions de forme et d'information) (Paris: PUF, 1964).

L'individuation psychique et collective (Paris, Aubier, 1989).

This text took shape thanks to the residency at Meet Factory, Prague,between February-April 2019, mediated by ODD, Bucharest. I presented Performing Vitality there, with the sound interventions and within the Found Friends *exhibition of Anticorp Solar.*

← Translated by Alexandra Găujan

INTERVIURI
(VIEWS)

O ISTORIE PERSONALĂ. UN INTERVIU CU GEERT LOVINK

„Inutil să spun că unele lucruri nu mai funcționează și nu mai vorbesc anumitor generații. Dar așa a fost situația întotdeauna – și întotdeauna va rămâne astfel. Întrebarea este: avem curajul să plecăm din nou în lume și să experimentăm? " Fostul membru ADILKNO și teoreticianul media Geert Lovink ne invită să ne preocupăm temeinic cu această întrebare. Din perspectiva pe care poate să o dețină numai un fost *insider* sau un *believer* reformat, acesta ne poartă, de-a lungul interviului de față, prin istoriile tumultoase ale mișcării squatterilor, ale scenei de artă video în începuturile ei și ale principiilor radicalismului digital. Sunt amintite, de asemenea, și situațiile mai puțin fericitele precum cooptarea noțiunilor subersive și radicale precum mișcarea open-source, ideea de acces liber la informație și colaborarea de tip stup (*hive-mind*) de către designul corporatist. Cu toate acestea, atât atunci, cât și acum, după cum pare să ne sugereze Geert, curajul de a lua din loc și de a experimenta înflorește în solidaritate. Ori solidaritatea rămâne un lucru simplu. O parctici sau nu, indiferent de costuri.

GC: *Ce te-a adus la revista Mediamatic la sfârșitul anilor '80? S-a întâmplat în aceeași perioadă în care ai decis să te dedici teoriilor media? Publicația a fost locul în care ai găsit motivația pentru a-ți continua activitatea în acest domeniu?*
GL: Spre sfârșitul anului 1983 locuiam deja de un an de zile în Berlinul de Vest într-un squat din Potsdammerstrasse. Acolo a avut loc pentru mine adevărata imersare în teorie. Filosofie, umanism, gândire franceză contemporană, departe de științele politice, anarhism, marxism, dar și antrenarea în mișcări precum cea a squatterilor ilegali, împreună cu anumite curente sociale pe care le-am studiat (sau din care am făcut parte) la Universitatea din Amsterdam. Chiar înainte de a mă muta în Berlin, l-am întâlnit pe Basjan van Stam și am decis să mă alătur *one-man band*-ului The Foundation for the Advancement of Illegal Knowledge (Adilkno în engleză, Bilwet în olandeză și germană).
Următoarea perioadă de tranziție (1985-1987) a fost una dificilă pentru mine. Nu găseam de lucru iar mișcarea squatterilor din Amsterdam era în declin. În același timp, infrastructura clădită de noi era încă în plină expansiune: teatre, baruri și restaurante, posturi de radio gratuite, prese de print, ateliere de tâmplărie, schimbul de instrumente, chiar și experimente care implicau pirateria TV-ului. Dar, mai ales, locuințe gratuite autonome pentru câteva mii de tineri. Vremurile acelea constituiau un amestec bizar de criză și de trai fără griji. În realitate, pentru noi nu exista niciun fel de viitor în era lui Reagan, Thatcher și a austerității. Au fost închise fabrici, în clădirile de birouri aveau loc restructurări și un număr însemnat de oameni a părăsit Amsterdamul. Sloganul din 1980, „Orașul e al nostru", devenea acum numai o sintagmă neînsemnată. Echilibrul dintre activism și

GC: *What brought you to Mediamatic magazine in the late '80s? Was it the same time you decided to devote yourself to media theory? Was the magazine a place where you found yourself motivated to continue working in this field?*
GL: Late 1983 I lived in West-Berlin for a year, in a squat on Potsdammerstrasse. There I fully immersed myself for the first time with theory. Philosophy, humanities, contemporary French thinking, away from the political science, anarchism, marxism, but also squatting and the social movements that I studied (and was a part of) at the University of Amsterdam. Right before the move to Berlin I encountered Basjan van Stam and decided to join his one-man band, The Foundation for the Advancement of Illegal Knowledge (Adilkno in English, Bilwet in Dutch and German).
The following transitional period (1985-1987) was a harsh one for me. I was unemployed and the Amsterdam squatters movement was in decline. At the same time, the infrastructure we were building up was still expanding: theatres, bars and restaurants, free radio stations, printing presses, carpentry workshops, tool sharing, up to pirate TV experiments. And above all, autonomous free housing for many thousands of young people. It was an odd mix of crisis and care-free living. There was literally no future in this era of Reagan, Thatcher and austerities. Factories closed down, offices were downsizing and people moved out of Amsterdam in huge numbers. The 1980 slogan 'The City's Ours' was not hubris. The balance between activism and theory shifted in 1987 when I decided to become an independent media theorist (whatever that meant). I had left the realm of social theory and my inter-

A PERSONAL HISTORY. AN INTERVIEW WITH GEERT LOVINK

UN INTERVIU DE / AN INTERVIEW BY: GEORGIANA COJOCARU

"Needless to say that some things no longer work and do not speak to certain generations. But that has always been the case – and always will. The question is: do we have the courage to go out again, and experiment?" Former ADILKNO member and media theorist Geert Lovink invites us to pay an earnest mind to this question. With the insight only a former insider and reformed believer can own, he takes us along the riotous years of the squatter movement, the early video art scene and the principles of digital radicalism as well as the unfortunate co-option of anarchist, radical notions such as open-source, free-participation and the hive mind by corporate design. Nonetheless both back then and right now, as Geert seems to imply, the courage to go out again and experiment blossoms in solidarity. And solidarity remains a simple thing. You do it or you don't regardless of the costs.

teorie s-a destabilizat în 1987, când am decis să devin un teoretician media independent (orice ar fi însemnat asta). Am părăsit deci câmpul teoriei sociale, iar interesul meu s-a îndreptat rapid către artă și estetică.
În 1987, Willem Velthoven și Jans Possel și-au mutat revista Mediamatic de la Groningen la Amsterdam. În 1988, au dat peste scrierile noastre și ne-au contactat. Jumătate de an mai târziu, am devenit parte din echipa editorială. Mediamatic a început ca o revistă de artă video. La mijlocul anilor '80, arta video a atins apogeul în ceea ce privește sprijinul instituțional și infrastructura, sprijin vizibil în organizarea festivalurilor ori a apariției locurilor pentru editare și locurilor pentru închiriere care activau în numele artiștilor video.
GC: *Cum ți s-a format perspectiva asupra evoluției acestor practici emergente în noile media, poate, ca o anticipare a modului în care lucrurile ar putea merge rău? În zilele noastre, după ce vraja posibilităților de artă post-internet s-a disipat, pare că există o speranță redusă cu privire la posibilitățile emancipatoare ale artei noilor media ale căror unelte au fost cooptate de economia experiențială, publicitate sau ceea ce a fost etichetat drept „cultură creativă"*.
GL: Nu sunt sigur că am vorbit vreodată despre potențialul „emancipator" al noilor media. Acces, da, asta a rămas o necesitate centrală cam până la finalul anilor '90. Ce au decis să facă însă artiștii, activiștii ori oamenii de rând cu aceste ustensile și canale, ei bine, a rămas treaba lor. Tehnologia trebuia să fie accesibilă și deschisă tututor și să ofere libertate necondiționată și autonomie. Nu dețineam un concept conform căruia media ar fi trebuit să pună în lumină alte

est in art and aesthetics rapidly took over.

In 1987, Willem Velthoven and Jans Possel had moved their Mediamatic magazine from Groningen to Amsterdam. In 1988, they came across our writings and contacted us. Half a year later I joined the editorial team. Mediamatic started off as a video art magazine. In the mid-late 1980s video art was at its height in terms of institutional support and infrastructure such as festivals, editing facilities and rental facilities that worked on behalf of video artists.
GC: *What gave you an insight into the evolution of these new emerging practices such as new media art, perhaps, as an anticipation of how things could go wrong? Nowadays, after the post-internet art hangover, there seems to be less of a hope left about the emancipatory possibilities of new media art, which has lost some of its tools and practices to experience economy, advertising or what has been labelled as 'creative culture'.*
GL: I am not sure we ever talked about the 'emancipatory' potential of new media. Access, yes, that remained a central demand, well into the late 1990s. What artists, activists or ordinary people did with these tools and channels was their own business. Tech was supposed to be cheap and open and empower freedom and autonomy. We did not have a concept that media were supposed to uplift other groups such as minorities and ethnic communities. We were in favor of self-organisation and self-publishing: sovereign media. Working with technology was done in

grupuri precum minorități și comunități etnice. Eram în favoarea auto-organizării și auto-publicării: media suverană. Lucrul cu tehnologia era realizat într-un mod necostisitor. N-a fost deloc vorba despre cea mai nouă și scumpă tehnologie, dimpotrivă. Practicam conectarea deșeurilor electronice la Amiga, PC-uri și Mac-uri cu scopul de a produce cât mai mult zgomot. Ținta era să depășim granițele dintre oameni, culturi, discipline și tehnologii: viața ca un *Gesamtkunstwerk* multimedia. Nu a existat vreo teamă privind cooptarea comercială pentru că pe atunci era o practică inexistentă. Paranoia aproprierii nelegitime a apărut cu mult mai târziu. Până la jumătatea anilor '90, scena noilor media din Amsterdam era liberă și neîmblânzită deoarece costurile de trai erau mici. Asta s-a schimbat radical numai câțiva ani mai târziu și acest fapt a pus la pământ întreaga scenă. Retrospectiv, putem spune că a fost un ecosistem media destul de fragil.

GC: *Ce îți amintești în legătură cu convenția Wetware? Am găsit citatul ăsta undeva: „Din cauza lipsei de experiență cu tipul acesta de evenimente complexe, convenția Wetware s-a încheiat într-un haos vesel și cu o petrecere spontană, cu (ceea ce era încă destul de nou la vremea respectivă) câțiva VJs care au confiscat bucuroși echipamentele video și computerele disponibile."(Menno Grootveld). Dacă așa au stat lucrurile, permite-mi să adaug faptul că și noi aveam evenimente similare în '85 și '87: momentul house pARTy – cu toate că în circumstanțe foarte diferite, însă probabil întemeiat pe motive similare, sub valori precum solidaritatea, comuniunea, arta ca schimb, celebrarea întâlnirilor private, fără supravegherea statului – ori, cel puțin, dorința de a nu fi supravegheat.*

GL: Convenția Wetware din august 1991 a fost prima conferință/festival media la care am fost curator, în acest caz împreună cu Marleen Stikker, directorul festivalului Zomerfestijn din care Wetware a făcut parte. Participasem la evenimentele Zomerfestijn în anii precedenți. Programul conținea un amestec de teorie underground, artă, noile media și muzică industrială **[1]**. La vremea respectivă, aspectul brut, fizic din sfera electronic media a fost crucial pentru noi. Versiunea New Agistă, clean, a spațiului virtual trebuia infectată. Muzica electronică, mai cu seamă techno și house, era în regulă, cu toate că suferea de o inevitabilă tendință de a sfârși inofensivă pe măsură ce emigra către spațiul dansului, al drogurilor și al entertainmentului. Elementele industriale heavy, din fostele „centuri de rugină"/ rustbelts ne transportau în realitatea dură a șomajului, a spațiilor pustii și a gropii de gunoi a capitalismului, împotriva minimalismului curat al *yuppilor*. Numele Wetware era în sine o expresie a nemulțumirii culturale, un sinonim al corpului uman care stă conectat la hardware și software. Pentru noi, elementul uman, definit de dorințele sale fluide și fluxul de lacrimi, spermă, urină și transpirație, era un corp revoltător care scurtcircuita uscatul și morbidul New Order, împotrivindu-se mașinăriei de control.

GC: *În perioada 1993-2003, Tactical Media a existat la Amsterdam ca ceva apropiat de o mișcare care combina arta, media experimentală și activismul politic. Ai putea spune pe scurt ce a însemnat Tactical Media pentru tine atunci? Care era lucrul împotriva căruia trebuie să existe o opoziție? Care au fost principalele impulsuri pentru care se*

a cheap way. It was not all about the latest and the most expensive, quite the opposite. We practiced connecting electro trash with Amiga, PCs and Mac, with the aim to produce as much noise as possible. The aim was to overcome boundaries between people, cultures, disciplines and technologies: life as a multi-media *Gesamtkunstwerk*. There was no fear for commerce as it was completely absent. The appropriation paranoia only came up much later. Until the mid 1990s the Amsterdam new media scene was wild and free because of the daily cost of living there was low. This radically changed only a few years later and smashed the entire scene to pieces. Retrospectively, we can say that was a delicate media ecology.

GC: *What do you remember of the Wetware convention? I found this quote somewhere: 'Because of the inexperience with this kind of complex events, the Wetware Convention ended in a merry chaos and a spontaneous house party, with (what was still very new at the time) a couple of VJ's who happily seized the available video and computer equipment' (Menno Grootveld). If that was true allow me to add that we also had similar events in '85 and '87: the house pARTy moment – although under very different circumstances but perhaps on similar grounds, with values such as solidarity, coming together, art as sharing, celebrating private encounters, free from state surveillance – or at least the wish for it.*

GL: The Wetware convention in August 1991 in De Melkweg was the first conference and media festival that I curated, in this case together with Marleen Stikker, the director of the Zomerfestijn festival, of which Wetware was a part. I had been to Zomerfestijn events in the years before. The program contained a mix of underground theory, art, new media arts and industrial music **[1]**. At the time, the dirty, physical aspect of electronic media was crucial for us. The clean, New Age version of cyberspace was something that had to be polluted. Electronic music, such as techno and house, were OK, but had an inevitable tendency to become harmless as they drifted off in the separated realms of dance, drugs and entertainment. The heavy industrial 'rust belt' elements grounded us in the material reality of unemployment, deserted spaces and the left-over trash of capitalism gone by, against the clean electronic order of the yuppies. The name wetware itself was an expression of that cultural discontent; it is a synonym of the human body that is connected to the hardware and software. For us, the human element, defined by its fluid desires and streams of tears, cum, urine and sweat was a revolting body that short-circuits the dry and dead New Order, against the Control Machine.

GC: *From 1993-2003 Tactical Media existed in Amsterdam as something close to a movement that combined art, experimental media and political activism. Would you briefly introduce what Tactical Media meant for you back then? What was the thing it supposed to oppose? What were the main drives to invest activist effort in it? Was it a*

merita să investești un anume efort activist? A fost o mișcare predispusă la activism ori ceva mai apropiat de teorie, concentrată pe discurs și pe mijloacele acestuia?

GL: Sintagma „tactical media" e de fapt un concept care a luat naștere dintr-o sintagmă anterioară, anume „tactical television", care a fost inventată la sfârșitul lui 1992 când am adus la un loc o largă coaliție de activiști și artiști media în vederea organizării unui festival de amploare în sala Paradiso. *Next Five Minutes,* așa cum se numea, ar putea fi văzut ca aripa internațională de activism a mișcării video art (cu Montevideo și Stedelijk drept secțiuni de elită care operează pe piața artelor contemporane).

Termenul „tactical" se referea la necesitatea de a dispune de noi metode și orientări după căderea Zidului Berlinului, urmare a dezintegrării mișcărilor de stânga și a mișcărilor radicale din anii '70 și '80. Artele trebuiau să găsească o modalitate de a se conecta la noua realitate neoliberală a „pieței", la paradigma creativă și la răspândirea tehnologiilor digitale. Sintagma „tactical media" a fost folosită pentru prima oară de către grupul editorial care a adus o a doua ediție a festivalului *Next Five Minutes,* desfășurat la Paradiso și De Baile în ianuarie 1996. Acest eveniment a avut loc simultan pe televiziunea publică, pe undele radio pirat și pe internet. Retrospectiv, a devenit cunoscut pentru confruntarea dintre Richard Barbrook & cei din gașca nettime și John-Perry Barlow, care călătoriseră la Amsterdam pentru a-și apăra *Declarația de Independență a Spațiului Cibernetic:* era internetul o sferă separată care ar fi trebuit lăsată în pace ori un mediu corporativ care avea nevoie de reglementări ale guvernului?

Dacă Tactical Media a fost în opoziție vreodată cu ceva, acel ceva a fost probabil cultura insulară rece a artelor contemporane, ca tărâm autonom al formelor conceptuale lipsite de vreo referință la lumea exterioară. Forma hibridă temporară tactică a anticipat și s-a opus interfețelor slabe și netede ale platformelor de social media din ziua de azi și a economiei lor de extracție denumită „capitalism de platformă".

GC: *Tactical Media a venit ca o formă estetică, o formă stilizată de rezistență? În ABC-ul Tactical Media, pe care tu și David Garcia l-ați scris în 1997, vorbeați despre estetica contaminării: a fost similară cu desfășurarea internetului vernacular în practicile de artă post-internet? Erau entuziasmul, viralitatea și diseminarea mai afirmative decât sunt ele astăzi în teoria și critica artei?*

GL: Eram conștienți de faptul că vechiul mod de mobilizare activistă nu mai funcționa. Aveam nevoie de un nou limbaj vizual pentru mișcarea emergentă „anti-globalizare" la acea vreme. Unul dintre rezultate a fost rețeaua Indymedia care, în parte, a rezultat din contextul *Next Five Minutes.* Ne-am temut într-adevăr de estetica curată a consumatorului realității virtuale, multimedia și a jocurilor pe computer. Tactical Media propunea conexiuni temporare și forme hibride de fluxuri inegale de informații, oameni, experiențe, forme de artă și conținut. „Tactic" înseamnă să te racordezi la moment: un performance, street art, meme-uri, o melodie ori rețele descentralizate, orice formă de exprimare care spune nu puterii, care ocupă un spațiu și ne aduce împreună și întruchipează valorile pentru care luptăm și pe care vrem să le împărțim. Să nu mai spun de faptul că unele

movement more prone to activism or something closer to theory, production of discourse and/or of discursive tools?

GL: The term 'tactical media' is a concept that emerged out of an earlier term, 'tactical television', which was invented late 1992 when we put together a broad coalition of media activists and artists to organize a big festival in the Paradiso venue. *Next Five Minutes,* as it was called, can be seen as the international activist wing of the video art movement (with Montevideo and Stedelijk as the elite sections, operating in the contemporary arts market).

The term *tactical* referred to the need to have new methods and orientations after the fall of the Berlin Wall, the disintegration of the left and radical movements of the 1970s and 80s. The arts had to find a way to connect to the new neo-liberal reality of 'the market', the creativity paradigm and the rise of digital technologies. The term 'tactical media' was used for the first time by the editorial group that put together the second *Next Five Minutes* festival, which took place in Paradiso and De Balie in January 1996. This event happened simultaneously on public access TV, the pirate radio air waves and the internet. Retrospectively, it became known for the confrontation between Richard Barbrook and others of the nettime gang and John-Perry Barlow, who had travelled to Amsterdam to defend his *Declaration of Independence of Cyberspace:* was the internet a separate sphere that should be left alone or a corporate medium in need of government anti-trust regulation?

If tactical media ever opposed something, it was probably the cold insular culture of contemporary arts as an autonomous realm of conceptual forms without any reference to the outside world. The tactical temporary hybrid form anticipated, and opposed, the slack and smooth interfaces of today's social media and its related extraction economy called 'platform capitalism'.

GC: *Did Tactical Media arrive as a form of aesthetics, a stylized form of resistance? In The ABC of Tactical Media – which you and David Garcia wrote in 1997 – you spoke about a dirty aesthetics: was it similar to the deployment of the internet vernacular in post-internet art practices? Were hype, virality and dissemination seen as more affirmative than they are today in art theory and criticism?*

GL: We were aware that the old way of activist mobilisations no longer worked. We needed a new visual language for the emerging 'anti-globalization' movement at the time. One of the outcomes was the Indymedia network, which, in part, came out of the *Next Five Minutes* contexts. We were indeed afraid of the clean consumerist aesthetics of virtual reality, multi-media and computer games. Tactical media proposed temporary connections and hybrid forms of uneven streams of information, people, experiences, art forms and content. Tactical means choosing what's appropriate for the moment: a performance, street art, memes, a song or decentralized networking, any form of expression that says no to power, that occupies space and bring us together and embodies the values that we're fighting for – and want to share.

lucruri nu mai funcționează și nu mai transmit nimic anumitor generații. Dar așa a fost mereu și așa va fi în continuare. Întrebarea e: mai avem curajul să lăsăm deoparte trecutul și să experimentăm?

GC: *Mă aflu sub vraja unui pasaj din* Invisible Committee, *în* A Coming Insurrection*: „Trecutul ne-a oferit prea multe răspunsuri proaste pentru a nu vedea că greșite au fost întrebările în sine. Nu e nevoie să alegem între spontaneitatea fetișizată și controlul organizațional; între <vine unul, ceilalți îl urmează> al grupărilor activiste și disciplina ierarhiei; între a acționa cu disperare acum și a aștepta disperat rezultatate mai târziu, între punerea între paranteze a trăitului și experiențelor în numele unui paradis care seamănă din ce în ce mai mult cu un iad pe măsură ce este din nou amânat; între a bate un cal mort și a susține că plantatul de morcovi este sufiecient pentru a părăsi acest coșmar(...) A organiza nu înseamnă a jertfi o structură precarității. Mai presus de toate e să formezi legături – legături care nu sunt în niciun caz neutre – ci legături teribile."* **[2]** *Există speranța că mișcările sociale (puternice, de durată și eficiente) pot fi generate de infrastructurile noilor media? Care sunt dezavantajele și soluțiile inerente mediului? Mă gândesc acum la un pasaj al lui Paul Virilio care spunea că „Internetul e precum Titanicul. Este un instrument care funcționează extraordinar și totuși își regizează propria catastrofă."* **[3]**

GL: Noi crize provoacă noi forme de rezistență și organizare. La rândul lor, acestea necesită noi forme de comunicare și coordonare. Momentan, se pare că suntem prinși într-o bulă socială fără ieșire și nu putem întrezări o supapă de ieșire. Ne lăsăm prinși – pentru că, nu-i așa, e totuși comfortabil acolo – în pofida faptului că evoluăm mai deloc. Tehnologia e personalizată, intimă, holistică. E plictisitoare, totuși adictivă. Nu sunt sigur că internetul poate fi asemănat cu Titanicul. De-ar fi la fel ca acesta. Așa Accidentul cel mare s-ar întâmpla, iar apoi se va termina totul. Este momentul secret cataclismic pe care mulți dintre noi îl așteptăm. Nu sunt însă sigur că se va mai sfârși așa. Probabil că următoarea recesiune va consta într-o precaritate în care vom lâncezi pe tot parcursul vieții noastre. Ce mai așteptăm? Suntem zombie, sclavi ai lui Mark Zuckerberg, visând la următorul festival, o ieșire nocturnă, o evadare din cotidian? Putem fi mai buni de atât.

Needless to say that some things no longer work and do not speak to certain generations. But that has always been the case – and always will. The question is: do we have the courage to go out again, and experiment?

GC: *I'm under the spell of a passage from the Invisible Committee, in The Coming Insurrection: 'The past has given us much too many bad answers for us not to see that the mistakes were in the questions themselves. There is no need to choose between the fetishism of spontaneity and organizational control; between the "come one, come all" of activist networks and the discipline of hierarchy; between acting desperately now and waiting desperately for later; between bracketing that which is to be lived and experimented in the name of a paradise that seems more and more like a hell the longer it is put off and flogging the dead horse of how planting carrots is enough to leave this nightmare. (...) To organize is not to give a structure to weakness. It is above all to form bonds – bonds that are by no means neutral – terrible bonds.'* **[2]** *Is there any hope left that social movements (powerful, lasting and efficient) can emerge out of new media infrastructures? Are setbacks as well as solutions inherent to the medium? I am thinking now of a quote of Paul Virilio, who said: 'The Internet is like the Titanic. It is an instrument which performs extraordinarily well and yet contains its own catastrophe.'* **[3]**

GL: New crises will provoke new forms of resistance and self-organisation. They, in turn, require their own form of communication and coordination. Right now, we seem to be a never-ending social bubble and cannot possibly see a way out. We're trapped – and it's nice inside there, notwithstanding the fact that we get very little done this way. The tech is personalised, intimate, holistic. It is boring yet addictive. I am not sure if the internet is like the Titanic. If only. In that way the Accident will happen, and then it is done and over with it. This is the secret cataclysmic moment many of us were hoping for. I am no longer sure it's going to end that way. Perhaps the next recession will be a life-long meddling with precarity. What are we waiting for? Are we the living-dead, slaves of Mark Zuckerberg, dreaming of the next festival, night out, escape travel? We can do better than that.

Traducere de Simion Teodor Ștefan →

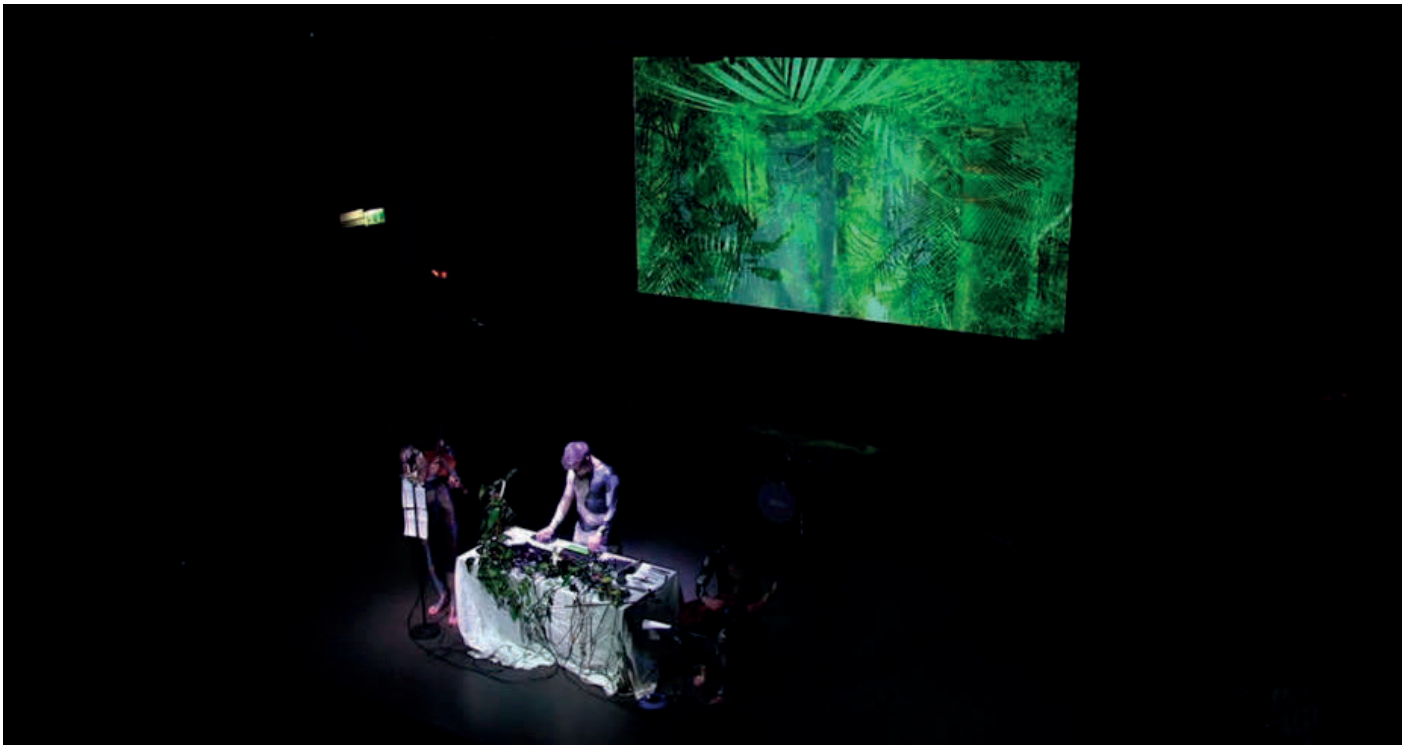
NOTE / **NOTES**

[1] Vezi videoul colectivului Stort din Amsterdam : https://www.youtube.com/watch?v=ct48RxjFumk
[2] The Invisible Committee, The Coming Insurrection. SEMIOTEXT(E) INTERVENTION SERIES © 2009 The Invisible Committee.
[3] Paul Virilio, "Infowar" în Ars Electronica, ed. Timothy Druckrey (Cambridge MIT Press, 1999), p.334;

[1] See the video by the Amsterdam collective Stort: https://www.youtube.com/watch?v=ct48RxjFumk
[2] The Invisible Committee, *The Coming Insurrection*. SEMIOTEXT(E) INTERVENTION SERIES © 2009 by The Invisible Committee.
[3] Paul Virilio, "Infowar" in Ars Electronica, ed. Timothy Druckrey (Cambridge MIT Press, 1999), p.334;

Lukas Truniger, *Déjà Entendu | An Opera Automaton*, instalație generativă, 2015.
Instalată în cadrul Le Fresnoy – Panorama17. Photo credits: © Lukas Truniger, Lucie Menard.
Lukas Truniger, *Déjà Entendu | An Opera Automaton*, generative installation, 2015.
Installed at Le Fresnoy – Panorama17. Photo credits: © Lukas Truniger, Lucie Menard.

Lukas Truniger, *Heart of Heaven*, ritual și improvizație audiovizuală, 2013 – 2014.
În colaborare cu Nicola L. Hein și Mischa Tangian. Prin amabilitatea artistului.
Lukas Truniger, *Heart of Heaven*, audiovisual ritual & improvisation, 2013 – 2014.
In collaboration with Nicola L. Hein & Mischa Tangian. Courtesy of the artist.



LUKAS TRUNIGER ȘI ARTA CA BUN AL PREZENTULUI

UN INTERVIU DE/ AN INTERVIEW BY: SIMION TEODOR ȘTEFAN

Intro: *[Lukas Truniger este artist, compozitor și producător de muzică electronică, practica sa încorporând lucrări de tipul instalațiilor multimedia, obiectelor sculpturale, performance, dar și crearea de noi instrumente muzicale. În cadrul expoziției centrale a festivalului de artă știință și tehnologie Liminal, Lukas a propus instalația Ethereal Fleeting, o colaborare realizată împreună cu Itamar Bergfreund și Bruce Yodler pe marginea căreia a apărut și scurta, însă consistenta discuție despre artă și prezent, redată textual în următoarele rânduri.]*

Ștefan (STȘ): *Care a fost prima ta interacțiune cu arta în general ori, mai specific, cu unul din mediile sale și care ar fi corelația dintre acel moment și activitatea ta prezentă?*
Lukas (LT): Mereu am fost fascinat de ideea de a crea. În primă instanță, a fost muzica, iar prima mea interacțiune cu arta a fost prin intermediul acesteia. Întotdeauna m-a fascinat muzica electronică, sunetul produs de mașinării ori sunetul produs prin diferite mijloace alternative. Cam ăsta a fost punctul de plecare al practicii mele artistice în general, anume farmecul emis de instrumentele neconvenționale. Așa că am început să le desfac și să practic tot felul de experimente care implică hacking-ul ori alte lucruri similare, iar asta a generat în mine interesul pentru alcătuirea instalațiilor care oferă reprezentări ale proceselor ascunse, ale algoritmilor, ale mașinăriilor pe care le folosesc într-o paradigmă estetică. Privesc o instalație ca pe o scenografie a unui algoritm ori a unor procese mai complexe precum limbajul într-un spațiu, având la bază sunet și lumină. Interacțiunile sociale joacă de asemenea un rol foarte important în practica mea artistică și instalațiile mele tind să cuprindă idei și concepte sustrase din ele.
STȘ: *Înțeleg că lucrezi atât cu sunet, cât și cu artă digitală. Voiam să te întreb dacă ești interesat mai mult de combinarea mediilor ori te încântă mai mult separarea lor...*
LT: Cu toate că am probabil mai multe cunoștințe în spectrul muzical, prefer să combin mediile cât de mult pot atunci când vine vorba de practica mea artistică.
STȘ: *Citind descrierea proiectului cu care ai venit în cadrul expoziției centrale a festivalului Liminal, înțeleg că ești interesat de o colaborare între natură și tehnologie. Crezi că am putea vedea o îmbunătățire a simbiozei dintre aceste două elemente în viitorul apropiat?*
LT: Trăim în prezent vremuri aproape distopice; sunt atât de multe lucruri rele care se întâmplă în direcția asta, iar oamenilor nu le pasă îndeajuns de mult încât o simbioză reală între cultura noastră și planeta pe care o populăm să existe. Acestea fiind spuse, sunt încă optimist și încă văd

Ștefan (STȘ): *What was your first interaction with art in general or, more specifically, with one of its mediums and what would be the correlation between that moment and your present activities?*
Lukas (LT): I've always been fascinated by the idea of creating. First, it was about making music, and my first interaction with art happened via sound. I've kept an ongoing fascination with electronic music, the sound produced by machines or the sound produced through various alternative means. This constituted the starting point of my artistic practice, namely the spell-bound effect that unconventional instruments had on me. So I started to disassemble and subject them to all kinds of experiments that involved hacking or the like. From here I developed an interest in building installations that depict or represent, through aesthetic mediation, the hidden processes behind algorithms or machines. I see my installations as a choreographic arrangement of an algorithm as well as more complex processes such as language in space, relying on both sound and light. Social interactions also play a very important role in my artistic practice and my installations tend to encompass ideas and concepts derived from their observation.
STȘ: *You work with both sound and digital art. I wanted to ask you if you are more interested in combining the media or are you more interested in keeping them separate…?*
LT: Although I may still have more knowledge in musical practices, I prefer to combine different environments as often as possible when it comes to my artistic work.
STȘ: *Reading the description of the project you've entered in Liminal's central exhibition, I took that you are interested in a possible alliance between nature and technology. Do you think we could see an improvement in the symbiosis between these two territories in the near future?*
LT: We are living on the brink of dystopian times; there are so many awful things happening in this sense and

LUKAS TRUNIGER. ART AS AN ASSET OF THE CONTEMPORARY

Intro: *[Lukas Truniger is an artist, composer and electronic musician. His practice incorporates works such as multimedia installations, sculptural objects, performances, and the design of new musical instruments. As part of the central exhibition of Liminal Art, Science & Technology festival, Lukas's installation titled Ethereal Fleeting, a collaboration with Itamar Bergfreund and Bruce Yoder, occasioned this brief yet sensible conversation on art and the contemporary, which I have faithfully rendered below.]*

posibilități prin care putem merge mai departe, prin care putem înainta fără să ne sabotăm. Și cred că mulți dintre colegii mei se gândesc în primul rând la cum, din poziția noastră de artiști ori persoane creative care lucrează cu tehnologia, ar putea propune soluții alternative la astfel de probleme. Trăim totodată vremuri interesante deoarece dezbaterile pe teme din spectrul îmbunătățirii parcursului uman iau amploare aproape peste tot și sper ca punerea în practică a unor soluții stabile deja identificate cu privire spre exemplu la reducerea poluării să devină prioritară.

STȘ: *Dat fiind faptul că lucrarea se explică oarecum pe sine, crezi că ar putea, prin însăși natura ei, să atingă și o latură a activismului? Nu neapărat lucrarea ca obiect, ci lucrarea ca întreg, produs de procesele mai simple ori mai complexe de care ai amintit mai devreme.*

LT: Tind să nu aplic un mesaj politic direct în munca mea, însă parte din noțiunile sociale pe care le dețin sunt prezente în lucrare; pare că prezența lor e aproape necesară pentru ca lucrarea să își păstreze coerența.

STȘ: *Crezi că arta ar trebui să dețină, printre altele, și rolul de a educa, date fiind vremurile tulburi pe care le trăim? Ori, mai simplu de atât, crezi că arta ar trebui să fie în vreun fel didactică?*

LT: Nu sunt neapărat de acord cu ideea de artă didactică pentru că, cel puțin din punctul meu de vedere, arta reprezintă un spațiu în care putem experimenta și prin care putem exprima fără restricții idei care pot părea *edgy* ori prea complicate pentru un public larg. Așadar nu cred că arta e neapărat locul potrivit pentru educație în înțelesul tradițional al termenului, ci mai degrabă spațiul în care pot fi propuse noi idei ori noi sisteme de gândire.

STȘ: *În cele din urmă, ar trebui ca spectrul artei să își urmeze istoria ori acesta ar trebui să apară mai degrabă din pura necesitate a chestionării lumii în care trăim? Crezi de asemenea că parcursul istoric îl exclude pe cel al prezentului sau ele ar putea coexista?*

on top of that people tend not to care enough for the possibility of a real symbiosis between our culture and the planet we inhabit. That being said, I remain optimistic and I am still able to see prospects through which we can move forward, through which we can progress without sabotaging ourselves. And I think many of my peers, from their standpoint as artists or creatives working with technology, are thinking on how they could propose alternative solutions to such problems. These are also interesting times because debates around improving humans' trajectory on this planet are showing up almost everywhere. I hope that the implementation of already found and stable solutions regarding, for example, pollution will become possible by general consensus.

STȘ: *Given that the work somehow explains itself, do you think that it could, by its very nature, strike an activist chord as well? Not necessarily the work as an artistic object, but the work as a whole, produced by the simpler or more complex processes that you mentioned earlier.*

LT: I tend not to apply a political message directly to my work, but quite some of the ideas I support always find their way in; it is like their presence is almost necessary for the work to maintain its coherence.

STȘ: *Do you believe that art should also contain an educating role, given the troubled times we traverse? Or, simply put, do you think that art should be didactic in some way?*

LT: I really don't think that art should be didactic because, in my point of view, art is a space where we can experiment and express without restricting ideas that may seem edgy or too intricate. So I do not think art is necessarily the right place for education in the traditional sense of the term, but rather a space in which new ideas or new systems of thought can be broached.

STȘ: Finally, should the spectre of art obey its history or should art emerge out of the pure necessity of questioning the world we live in? *Do you also think that*

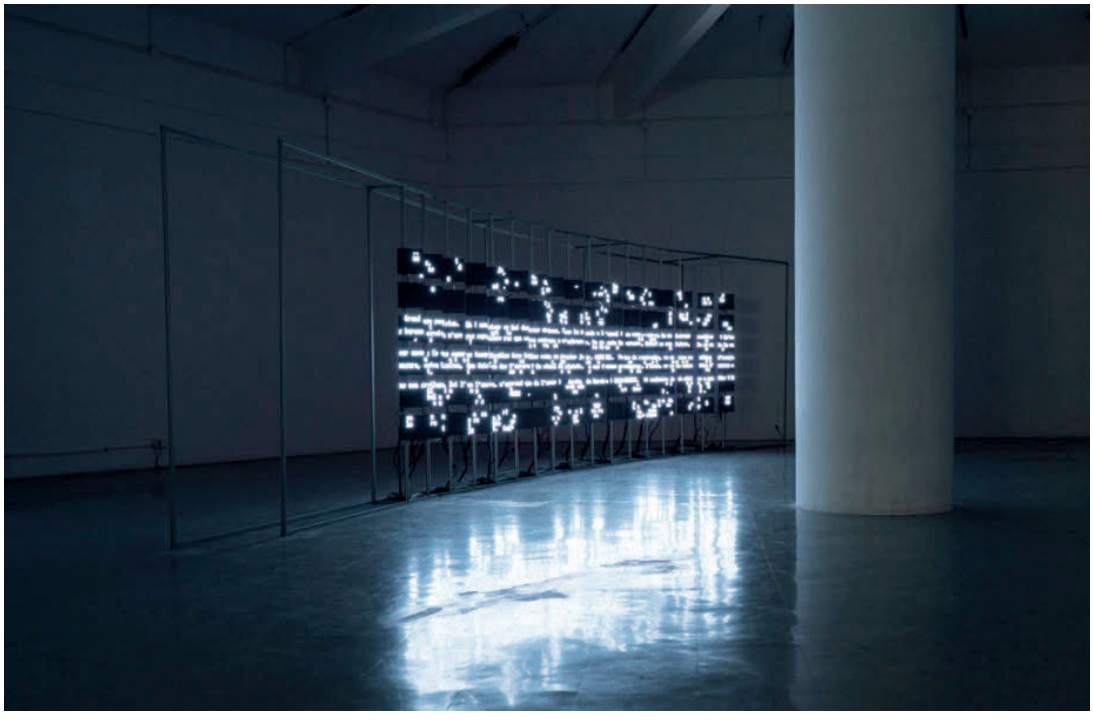
LT: Coexistența e foarte importantă, dat fiind faptul că fondul istoric este crucial. Cunoștințele despre artă sau chiar cunoștințele despre cultura noastră în general pot juca de cele mai multe un rol însemnat în practica artistică. În același timp, nu cred că e necesar să păstrăm absolut tot, ținând cont de faptul că unele lucruri produse de oameni sunt efemere și nu ar trebui să existe la nesfârșit. Uneori găsesc ideea de a conserva un lucru aproape absurdă. Aici mă refer la anumite aspecte specifice artei media, unde e extrem de dificil să prezervăm spre exemplu lucrări din anii '60. De ce oare ar trebui să ținem în viață tot soiul de mașinării doar pentru ca o lucrare să funcționeze în continuare? De asemenea, conservarea artei clasice poate fi un inconvenient la fel de amplu. Sunt în favoarea conservării ideilor și conceptelor, însă nu neapărat a întregului mecanism. Mă poziționez cumva între ideile din întrebare. Pentru mine e foarte important să exist în prezent. Trăim acum, nu în trecut, așa că pentru mine devine important să spun povești despre acum, nu despre ziua de ieri.

→ Translated by Georgiana Cojocaru

the historical path excludes the present one or they may coexist?

LT: The coexistence of the two is very important, given that the historical background remains crucial. Knowledge of art or, in general, knowledge of one's culture can exert a significant role in artistic practice. At the same time, I don't think it is necessary to cling on to everything, considering that things produced by people are ephemeral and do not always have to exist forever. Sometimes I find the idea of conservation as being almost absurd. Here I refer amongst other things to certain aspects specific to media art, where it is extremely difficult, for example, to preserve works from the 1960s. Why should we keep all kinds of obsolete machinery alive just for a work's continuous functioning? Also the conservation of classical art has the tendency of becoming unreasonable in many ways, regarding opera houses for example. I am in favor of preserving ideas and concepts, but not necessarily of the whole apparatus.For me it is very important to live in the today. We live now, not in the past, it is important to talk and tell stories about today, not yesterday.

Lukas Truniger, *Déjà Entendu | An Opera Automaton*, instalație generativă, 2015. Instalată în cadrul Le Fresnoy – Panorama17. Photo credits: © Lukas Truniger, Lucie Menard.
Lukas Truniger, *Déjà Entendu | An Opera Automaton*, generative installation, 2015. Installed at Le Fresnoy – Panorama17. Photo credits: © Lukas Truniger, Lucie Menard.



→ Lukas Truniger, *Ethereal Fleeting*, instalație climaterică, 2018-2019. În colaborare cu Itamar Bergfreund și Bruce Yoder. Instalată în cadrul Festivalului Liminal 2019. Credite foto: © Lukas Truniger.Lukas Truniger, *Ethereal Fleeting*, climatic installation, 2018-2019. In collaboration with Itamar Bergfreund & Bruce Yoder. Installed at Liminal Festival 2019. Photo credits: © Lukas Truniger.

IOAN CERNEI. DIGITAL MATERIAL: CĂTRE O NOUĂ ESTETICĂ A EREI POST

UN INTERVIU DE/ AN INTERVIEW BY: RALUCA NESTOR OANCEA

Arta Media, un spațiu liminal, niciodată fixat, un teritoriu al "de-teritorializării", al mediației, mereu în mișcare, scurgându-se prin mereu noi linii de fugă către mereu noi moduri de percepție, analiză sau alterare a realului. Ioan Cernei, membru al colectivului ODD, protagonist al festivalului media Liminal, întors nu de mult din Austria. Ce rezultă din această alăturare? O serie uluitor de coerentă de proiecte (ioan.cernei.ro), capabile a demonstra capacitatea tehnologiei de a livra răspunsuri unor relevante probleme socio-politice sau estetice cât și de a reformata potrivit categoriilor proprii realitatea și scena artistică.

Încă din perioada proiectului de licență "Spatie" (UNARTE, 2009), cu doi ani înaintea lansării device-ului Kinect, Ioan dezvoltă o cercetare tehnologică de pionierat în domeniul recunoașterii formei și mișcării, o proiecție interactivă ce folosește întunericul pentru a sonda afectul de frică. Deși inspirată de o problemă personală, frica de câini, investigația atinge teme sociale contemporane ca cea a afectelor (impersonale, fabricate de media) ori a raportului grup - individ (relaționarea într-o comunitate vs pierderea într-o multiplicitate depersonalizantă ca 'das Man '-ul heideggerian sau turma nietzscheeană).

Cercetarea tehnologică e continuată cu un masterat la Interface Cultures UFG Linz, culminând în proiecte expuse la Ars Electronica dar și la TEDxVienna, Lab30 Augsburg, DelavskiDom Trbovlje, MediaCentreMaribor, Kunst u. Kultur Zentrum Werk Wien, FILE Festival São Paulo, Gallery 5020 Salzburg, Kocevje Gallery Slovenia. Câteva trăsături importante circumscriu, după mine, toate aceste proiecte: maniera colaborativă (lucrează în echipă cu Fabricio Lamoncha & Maša Jazbec în timpul masteratului, cu artista estoniană Tiina Sööt în lucrările recente), preocuparea pentru probleme socio-politice (identitate, naționalism, migrație) și, nu în cele din urmă, pentru sondarea limitelor umanului și ale tehnologicului (raportul născut-construit, noul statut al obiectelor).

La întrebarea dacă se consideră un artist media, Ioan răspunde că și-ar încadra demersurile mai curând sub o așa numită categorie a Artei Tehnologice. În opinia sa, apariția noii gândiri post (post-umanistă, post-internet) ce promovează întoarcerea către obiect, împinge conceptul de New Media Art (al cărei nucleu până nu demult îl constituia dematerializarea) într-o zonă problematică.

Chiar dacă „know-how"-ul tehnologic rămâne esențial, noul obiect, a cărui demnitate o concurează pe cea a in-

Media Art, a liminal space, never settled, a territory of "de-territorialization" and mediation, constantly on the move, glissading on new lines of flight towards new modes of perception, analysis or alteration of the real. Ioan Cernei, a member of ODD collective, recently returned from Austria. What is it that results from this juxtaposition? An amazingly coherent series of projects (ioan.cernei.ro), capable of demonstrating technology's ability to deliver answers to some of the relevant socio-political and aesthetic issues, and also to reprogram reality and the arts according to its own categories.

During his BA project, "Spatie" (UNARTE, 2009), two years before the Kinect device was launched, Ioan developed a pioneering technological research in the field of form and movement recognition, an interactive projection that uses darkness to investigate the emotion of fear. Although it was inspired by a personal phobia, the fear of dogs, his research touches upon contemporary social topics such as emotions (impersonal, media made) or the relationship between group and individual (relating in a community vs. losing oneself in a depersonalizing multiplicity, like Heidegger's das Mann or Nietzsche's herd).

The technological research was continued with an MA at Interface Cultures UFG Linz, culminating with projects exhibited at Ars Electronica, TEDxVienna, Lab30 Augsburg, DelavskiDom Trbovlje, MediaCenterMaribor, Kunst u. Kultur Zentrum Werk Wien, FILE Festival Sao Paolo, Galler 5020 Salzburg, Koceve Gallery Slovenia. In my opinion, there are a few important features that all these projects share: the collaborative style (he worked with Fabricio Lamoncha & Maša Jazbec during the MA, and recently with Estonian artist Tiina Sööt), dealing with socio-political issues (identity, nationalism, migration) and, last but not least, to investigate the limits of the human and those of the technological (the relationship between what is born and what is built, the new status of objects).When asked whether or not he thinks of himself as a media artist, Ioan says that he would define his efforts as pertaining to the so-called Technological Art category. In his opinion, the new "post" thinking (posthumanist, post-Internet), promoting a return to the object, pushes the concept of New Media Art (whose core was, until recently, dematerialization) towards a problematic area.

Even if the technological know-how remains essential, the new object, whose dignity competes with that of the

IOAN CERNEI. DIGITAL MATERIAL: TOWARDS A NEW AESTHETICS OF THE "POST" ERA

dividului, cere o reconsiderare a vechii distincții "tool vs medium", lansate de Christiane Paul în volumul *Digital Art* (2003), pentru a susține prevalența lucrărilor imateriale (net art, instalații și proiecții VR interactive ce implică tehnologia ca "medium") în fața print-urilor și sculpturilor pentru care tehnologia joacă numai rol de „tool", în faza inițială de proiectare și manipulare.

La Ioan Cernei, această nouă abordare a obiectului ca agent face ca protagoniștii instalațiilor sale interactive – *Huis Clos* (2011), *Floor* (2014), *Greetings from Eastern Europe* (2014), *Do you have a cigarette?* (2013) - să fie o casă sau o podea de lemn, o cutie cu manivelă sau, de ce nu, un dispozitiv care fumează (pentru tine). Fie că le înscriem în clasa mașinilor ludice alături de proiectele lui Tinguely, fie în cea a mașinilor infernale ca cea kafkiană din *Colonia Penitenciară*, în background rămâne aceeași investigație critică asupra hegemoniei funcționalului în era recentă a Tehnicii (*Ge-stell*). Astfel, în viziunea postantropocentrică a artistului, tocmai mașinile eliberate de funcțional vor fi cele care vor ajuta individul să-și recupereze umanitatea.

În consecință, mașinile lui Ioan vor trăda orice funcționalitate așteptată, afirmând cu încăpățânare o personalitate hibridă, constituită la granița sociologicului "agency" cu metafizicul „persona". *Huis Clos* prezintă astfel o casă fără uși sau ferestre în care dacă ciocănim ni se ciocănește înapoi. Suspendată în zona riscantă a absurdului și a libertății necondiționate, această casă face "locuirea" imposibilă. Și pentru că "a fi" este sinonim cu „a locui" (Heidegger), cu a te simți „a-casă", suntem direcționați către imaginea sinelui contemporan (blocat, alienat, incapabil de a se alege pe sine).

Do you have a cigarette? va relua același joc de măști și identități. Alăturând o pompă, o sticlă de bere pe post de plămân și o placă de circuite de cupru ce schițează o serigrafie digitală a artistului, instalația livrează o variantă medială a portretului lui Dorian Gray: automatul care fumează în locul individului.

Proiectele *Floor* și *Greetings from Eastern Europe* adaugă dimensiunii existențiale o dimensiune regional-politică. Lipsa de libertate a individului contemporan va fi astfel particularizată într-un perimetru al estului până nu demult izolat, neînțeles, sufocat de etichete și roluri impuse de un vest a cărui bună-voință capătă nu de puține ori accente colonialiste. Podeaua care se clatină și instalația care pălmuiește (refuzând astfel orice răsplată cuvenită user-ului ce inițiază

individual, demands a reassessment of the old distinction between tool and medium, promoted by Christian Paul in *Digital Art* (2003), to support the prevalence of immaterial works (net art, installations and interactive VR projections which involve technology as a medium) as opposed to prints and sculptures, in which technology is only a tool in the initial stage of design and manipulation.

For Ioan Cernei, this new approach of the object as an agent means that the protagonists of his interactive installations – *Huis Clos* (2011*), Floor* (2014), *Greetings from Eastern Europe* (2014), *Do you have a cigarette?* (2013) – are a house or a wooden floor, a box with an arm or, why not?, a device that smokes (for you). Even if we include these in the category of ludic machines alongside Tinguely's works, or in that of infernal machines, such as the one in Kafka's *In the Penal Colony,* in the background we have the same critical assessment of the hegemony of function in Technology's recent age (*Ge-stell)*. Thus, in the post-Anthropocentric perspective of the artist, the machines, freed from function, will be the ones that help the individual regain his or her humanity.

Consequently, Ioan's machines will betray any anticipated functionality, stubbornly affirming a hybrid personality that is constructed at the border of sociological "agency" and metaphysical "persona." *Huis Clos* depicts such a house, without doors or windows; if we knock on it, we receive another knock as an answer. Suspended in the risky area of the absurd and unconditional freedom, this house makes "living" impossible. And because "to be" is a synonym of "to live" (Heidegger), to feeling "home," we are directed towards the image of the contemporary self (trapped, alienated, incapable of choosing him or herself).

Do you have a cigarette? recreates this play of masks and identities. By joining together a pump, a bottle of beer as a lung and a copper circuit board that has the artist screen-printed on it, the installation delivers a media version of the portrait of Dorian Gray: the automatic machine that smokes instead of the individual.

Floor and *Greetings from Eastern Europe* attach a regional-political dimension to the existential one. The contemporary individual's lack of freedom is particularised in an East that was, until recently, isolated, misunderstood, suffocated by labels and roles imposed by the West, whose benevolence replicates colonialism. The

o interacțiune), livrează o critică a condiției individului din est, obișnuit să își țină echilibrul pe terenul alunecos al arbitrariului și al lipsei de reguli (înăuntru, cât și în afară, unde reiterează scenariul alienării ca imigrant).
Cel mai puternic comentariu estetic și politic e oferit probabil de proiectul online *Embroidered data* (2016-2018), o traducere a broderiei populare în registru digital. Folosind o bază de date de informații, analize geometrice și cercetare de teren despre portul popular și structura socio-demografică a unor state ca România, Cehia, Bulgaria, Turcia, Polonia, Estonia, Letonia, aplicația transformă datele personale ale utilizatorului (naționalitate, rezidență, educație, profesie, vârstă) într-un pattern de broderie de mână ce poate fi ulterior translatat în real și aplicat pe diverse materiale. Evitând orice capcană naționalistă, aplicația oferă o sinteză de stiluri populare balcanice ce ridică totodată un comentariu asupra interrelaționării unor fenomene ca migrația, nivelul de educație, speranța de viață.
Legătura inextricabilă dintre politic și tehnologic, real și virtual revine aici în prim plan. Într-o eră a afectelor mediatice, a identităților virtuale și a corpurilor construite, granița dintre obiect și reprezentare devine tot mai slabă. Situația simultan incitantă (zilnic se conturează sute de noi moduri de conectare, interpretare, percepție) și primejdioasă (vezi posibilitatea confiscării acestora de către diverse centre de putere) induce fiecărui artist conștient de capcanele "Societății Spectacolului" nevoia de "deturnare" a tehnologiei (Tactical Media).
Ioan contribuie la rândul său cu un comentariu ludico-ironic ce continuă critica situaționistă a lui Debord. *Squeezer* (2011) deconspiră astfel o lume mediată de imagini în care comunicarea se reduce la partajarea unei telecomenzi TV, iar interacțiunea directă devine tot mai rară. Instalația compusă dintr-un ecran și un dispozitiv de comandă cu formă genitală oferă posibilitatea de a subția dramatic vocea unui crainic TV ori a personajului de telenovelă de pe ecran îndeplinind astfel o funcție simultan critică și cathartică.
Critica va fi recontextualizată în paradigma recentă a post-adevărului de proiectele *HRTP://* și *FMR1*, ambele abordând subiecte actuale precum imersiunea virtualului în real, statutul simulacrului, construirea corpurilor și a identităților. Prezentat în cadrul festivalului Liminal (iunie, 2019), *HRTP://* a oferit publicului adunat la Muzeul Hărților posibilitatea de a interacționa cu o aplicație de realitate-augmentată, mai precis, de a admira pe cer, prin filtrul telefoanelor mobile, proiecția virtuală a unei hărți astrale din interiorul muzeului. Conștient de iminența apariției unui larg spectru de straturi adiționale ale realității, similare undelor radio, și de inevitabila competiție pentru ocuparea acestor noi resurse mediale, artistul își propune, în fapt, să deturneze un astfel de canal către scopuri culturale. Un comentariu similar, cu privire la intruziunea imaginii tehnice în registrul intim și natural respectiv la dreptul de a da viață și de a (re)construi corpuri, oferă instalația *FMR1* (2011), odată cu posibilitatea de a interacționa cu radiografia unui fetus, cu imaginea unui copil virtual ce poate fi animată prin simplul act al respirației (via Life Support device).

shaky floor and the slapping installation (thus refusing any reward for the user that initiates the interaction) present a critique of the Eastern individual, used to maintain his/her balance on the slippery terrain of the arbitrary and the lack of rules (inside and outside, where the alienation scenario is repeated as an immigrant).

The most powerful aesthetic and political commentary is probably offered by the online project *Embroidery Data* (2016-2018), a translation of popular embroidery in the digital realm. Using a database of information, geometric analysis and field research about the traditional costumes and the socio-demographic structure of states such as Romania, the Czech Republic, Bulgaria, Turkey, Poland, Estonia, Latvia, the app transforms the user's personal data (nationality, residence, education, job, age) into an embroidered pattern that can be translated into the real world and printed in various materials. Avoiding any nationalist trap, the app offers a synthesis of Balkan popular styles and also comments on the interconnection between phenomena such as migration, level of education, life expectancy.

The inextricable connection between the political and the technological, the real and the virtual, comes into the foreground. In an age of media emotions, virtual identities and constructed bodies, the divide between the object and its representation grows fainter. This situation, both exciting (hundreds of new ways to connect, interpret and feel are being created on a daily basis) and dangerous (the possibility of these to be taken over by some centers of power) induces a need for a "detournement" of technology (Tactical Media) in every artist that is aware of the traps of "the Society of the Spectacle."

Ioan contributes to all these with a playful-ironic commentary in line with Debord's Situationist critique. *Squeezer* (2011) reveals such a mediated world of images in which communication is reduced to sharing a TV remote control, and direct interaction becomes rare. The installation is made up of a screen and a genital-shaped remote control device; it offers the possibility of dramatically turning the voice of a TV host or a soap character higher, thus fulfilling a critical and, simultaneously, cathartic function.

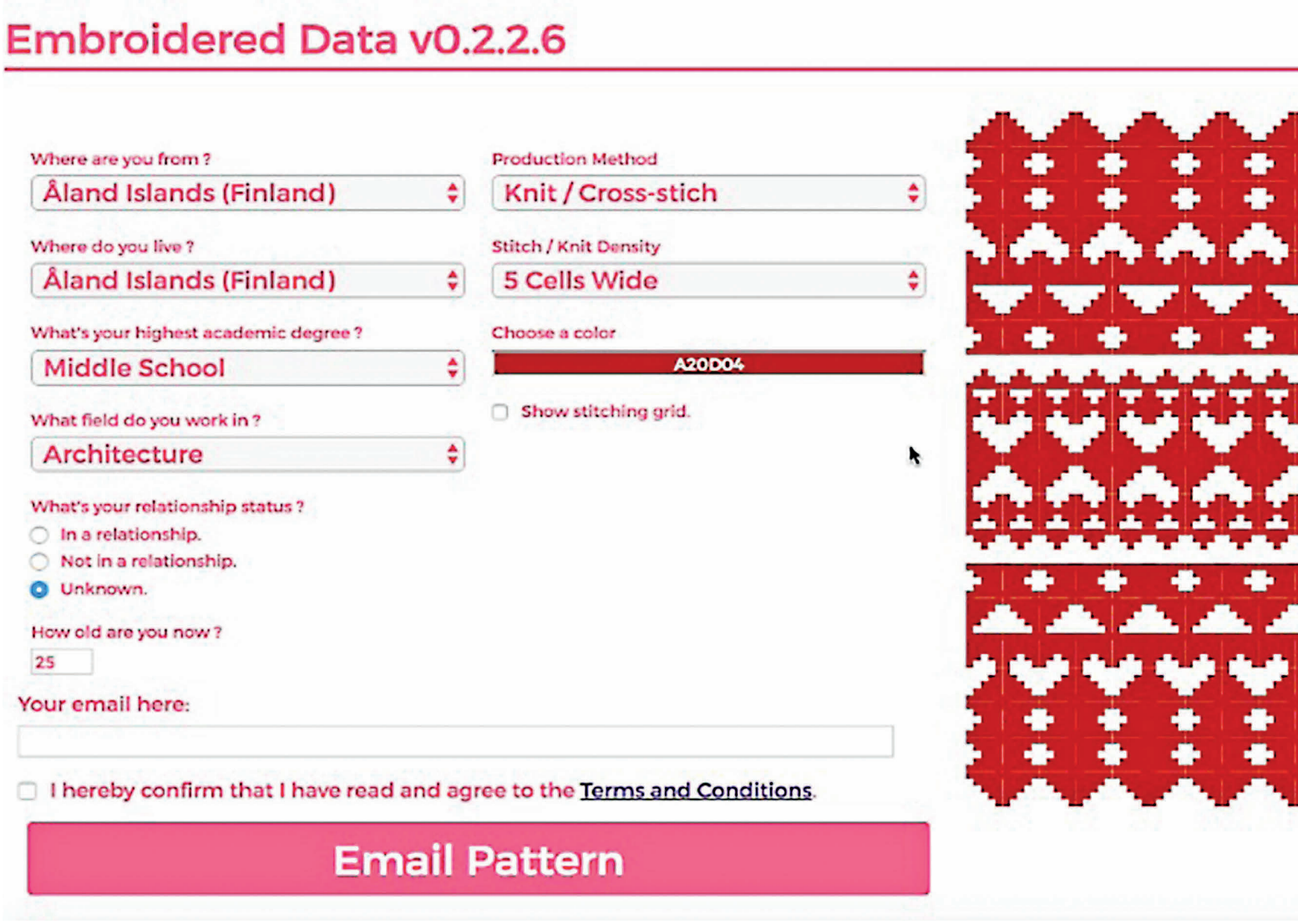
This critique will be recontextualized in the recent paradigm of post-truth in the works *HRTP://* and *FMR1*; both of these take on recent topics such as the immersion of the virtual in the real, the status of the simulacrum, the construction of bodies and identities. Exhibited during the Liminal festival (June, 2019), *HRTP://* presented the audience gathered at the Muzeul Hărţilor the possibility to interact with an augmented reality app, more specifically, to admire a virtual projection of a star map, on the sky, by means of their mobile phones, from inside the museum. Aware of the inevitable rise of a large specter of additional layers of reality, similar to radio waves, and of the inevitable competition to occupy these new media resources, the artist actually wants to take over such a channel for cultural purposes. A similar commentary on the intrusion of the technical image in nature and intimacy, in the right to give birth and to (re)construct bodies, can be found in the *FMR!* (2011) installation, together

Continuăm dezbaterea în jurul imaginilor simulacru și a statutului corpului [trans]uman cu Ioan, pe terasă la Manasia:

IC: Revenind la simulacrul produs de mașini, situația nu e alb și negru. Simulacrul nu e neapărat o minciună. Mai degrabă el există în alt câmp, este virtual. Și trebuie pus în context. Dacă prin producerea sa se urmărește nimicirea umanității, transformarea oamenilor în baterii ca în seria *Matrix,* pervertirea percepției asupra unui produs, a unei corporații, e limpede că nu e bine. Nici situația din *Animatrix,* în care oamenii invidioși distrug societatea mai eficientă a mașinilor nu e în regulă. Trebuie evitat ca atât realul cât și virtualul să devină metode de control.
RNO: *Suntem încă în proximitatea Societății Spectacolului a lui Debord. Ce spui, există un bine moral al mașinilor?*
IC: Bine în sensul în care, odată ce vor fi în stare de asemenea demersuri, mașinile vor deține o conștiință și implicit libertate de alegere. Dacă produc simulacre pentru a ține oamenii captivi, nu e bine, dar dacă o fac pentru a-i împiedica să se autodistrugă sau, poate, pentru a le asigura un After Life, e altceva.
RNO: *Amintesc, a propos de After Life, polemica iscată de apariția avatarurilor construite pe baza profilelor online pentru a ne supraviețui după moarte, lansate acum câțiva ani de serialul Black Mirror, puse în practică recent de brandul eterni.me. sub sloganul Simply Become Immortal. În acest context, ce crezi despre transumanism și augmentarea corpurilor?*
IC: După mine, decizia de a-ți modifica corpul ar trebui să fie liberă. N-ar trebui desigur luată-n grabă, un simplu „whim", fără consiliere... de asemenea, ar trebui să fie personală, neinfluențată de o corporație sau de un guvern. Important e că existența ei ar face să dispară posibilitatea de a fi discriminat datorită corpului. A disprețui un om pentru că are o mână de metal... e mai rău decât orice naționalism!
RNO: *Acceptăm asta chiar cu prețul alterării formei umane? Vezi aici dezbaterea publică iscată de Neil Harbisson, primul cyborg în al cărui pașaport a apărut celebra antenă capabilă să transforme culorile în sunete... În concluzie, un om cu patru brațe, antene, un om cu mai multe picioare poate fi numit în continuare om?*
IC: Evoluția presupune alterare continuă a formei (vezi modul în care corpul insectelor urmărește diferite funcții). În lipsa acestei dinamici am fi rămas probabil la stadiul de gorile. De asemenea, omul e mai mult decât natură. Natura la rândul ei nu e neapărat bună, vezi boli, cataclisme... ci trebuie depășită prin operații, transplanturi... Cumva, acest "trans" este inevitabil. Într-o anumită măsură hainele fac același lucru. Medicină, haine... totul este în cele din urmă tehnologie. Și invers, tehnologia e azi purtată ca o haină. Pentru a supraviețui, pe vremuri, oamenii se acopereau cu blănuri, se adăposteau în peșteri. Pentru supraviețuirea celor care mâine își vor propune să ajungă pe Alpha Centauri va fi poate necesară adăugarea unor noi membre.
RNO: *Provocările transumaniste reiau o dezbatere filosofică veche, cea a dualismului minte-corp. Ce părere ai despre legătura dintre acestea, despre necesitatea și unicitatea unui corp?*
IC: Dintre tehnologiile transumaniste eu unul sunt interesat de posibilitatea de a interacționa cu radiografia unui făt, cu imaginea unui copil virtual care poate fi animată simplu prin respirație (via un device de susținere a vieții).

We continue the debate on simulacra images and the status of the (trans)human body with Ioan, at Manasia.

IC: Returning to the simulacrum produced by machines, the situation is not black and white. The simulacrum is not necessarily a lie. It exists in another domain, it is virtual. And it must be contextualized. If the purpose of producing it is the obliteration of humankind, the transformation of humans into batteries, like in the *Matrix* series, the alteration of perception regarding a product, a corporation, it is obviously not ok. The situation in *Animatrix,* where the envious humans destroy the more efficient society of the machines, is not ok either. We must avoid the situation in which the real and the virtual become instruments of control.
RNO: *We are still in the proximity of Debord's Society of the Spectacle. What do you think, is there a moral good for the machines?*
IC: Good in the sense that, once they will be able to undergo such enterprises, the machines will have a conscience and implicitly freedom of choice. If they produce simulacra to keep the humans captive, this is not ok, but if they do it to prevent them from self-destructing or, maybe, to ensure an After Life, it's something else.
RNO: *I remember, talking about After Life, the debate created by the avatars that were based on online profiles to survive after we die, launched a few years ago by the series Black Mirror, recently employed by the brand eterni.me using the slogan "Simply Become Immortal." In this context, what do you think about transhumanism and body augmentation?*
IC: In my opinion, the decision to modify your body should be free. It shouldn't be taken lightly, of course, as a whim, without counseling… it should also be personal, not influenced by corporations or governments. The important thing is that its existence would cancel the possibility of being discriminated because of your body. To despise a person because they have a metal hand… is worse than any nationalism!
RNO: *And we accept that even at the cost of altering the human form? There was a public debate triggered by Neil Harbisson, the first cyborg in whose passport appeared the famous antenna capable of transforming colors into sounds… in conclusion, a four-armed man, antennae, a man with more legs, can these still be called humans?*
IC: Evolution is a constant alteration of form (see the way in which the bodies of insects fulfill certain functions). In the absence of this dynamics we would probably still be gorillas. Likewise, man is more than nature. Nature is not necessarily good, there are diseases, catastrophes, and it must be surpassed by means of surgeries, transplants… somehow, this "trans" is inevitable. In a certain way, clothing does the same thing. Medicine, clothing… everything is ultimately technology. And the other way around, today technology is being worn like clothing. In the past, to sur-



sat de transferul conștiinței. Văd asta ca pe o eliberare de un corp care poate nu ți se potrivește cu adevărat, de un recipient pe care nu tu l-ai ales. Se poate vorbi de asemenea despre o reparare a unor inegalități, despre vindecarea unor maladii.

RNO: *Și, în acest caz, cine este cel transferat? Se mai poate vorbi despre un tu, despre identitate, persoană?*

IC: E important de înțeles că eu mă refer aici la un transfer, la o tehnologie de înregistrare a tuturor impulsurilor cerebrale și stocarea lor pe un server (ceva asemănător situației din serialul *Altered Carbon*). Nu mă refer la o simplă copie. Atâta vreme cât între cele două entități există un punct în care conștiința se întrerupe și începe din nou, probabil că cel transferat nu aș fi eu (vezi și situația din *The Prestige*... aceleași amintiri, aceleași experiențe, totuși, nu știi care dintre cei doi e originalul.)

În acest caz, corpul devine doar un accesoriu ce nu face parte cu adevărat din tine? Se poate renunța la corp fără a renunța la dans si erotism, la toate senzațiile, plăcerile corporale, pe care nu le poți trăi altfel?

vive, humans would cover themselves in furs, would take shelter in caves. For the survival of the ones that will plan on reaching Alpha Centauri in the future, the addition of new limbs might be needed.

RNO: *Transhumanist challenges re-enact an old philosophical debate, that of the mind-body dualism. What do you think about the relationship between these two, about the necessity and uniqueness of a body?*

IC: Of all the transhumanist technologies, I am interested in the transfer of conscience. I see this as being set free from a body that maybe doesn't really suit you, from a recipient that you did not choose. We can also talk about fixing some inequalities, healing some diseases.

RNO: *And, in this case, who is the one that is transferred? Can we still talk about a you, about identity, person?*

IC: It is important to keep in mind that I refer to transfer, a technology that records all cerebral impulses and stores them on a server (something similar to the situation from the series *Altered Carbon*). I do not talk about a simple copy. As long as between the two entities there is a point

Ioan Cernei, *Embroidered Data App*, 2016. Prin amabilitatea artistului.
Ioan Cernei, *Embroidered Data App*, 2016. Courtesy of the artist.

in which conscience is interrupted and begins again, the transferred one will probably not be me (also, see the situation from Prestige… same memories, same experiences, still, you do not know which one is the original).

RNO: *In this case, the body becomes merely an accessory which isn't a part of you? Can we give up on the body without giving up on dancing and eroticism, on all the feelings, bodily pleasures which you cannot otherwise experience?*

IC: How do we know that we cannot experience them otherwise? Is the body more than a vehicle for conscience, a group of sensors that send information to the brain? Is reality any more than interpretation of knowledge? I trust that this group of sensors can be replicated or simulated, with the proper technology, on a level in which any distinction will be impossible. Maybe not now, but in a century from now, for sure.

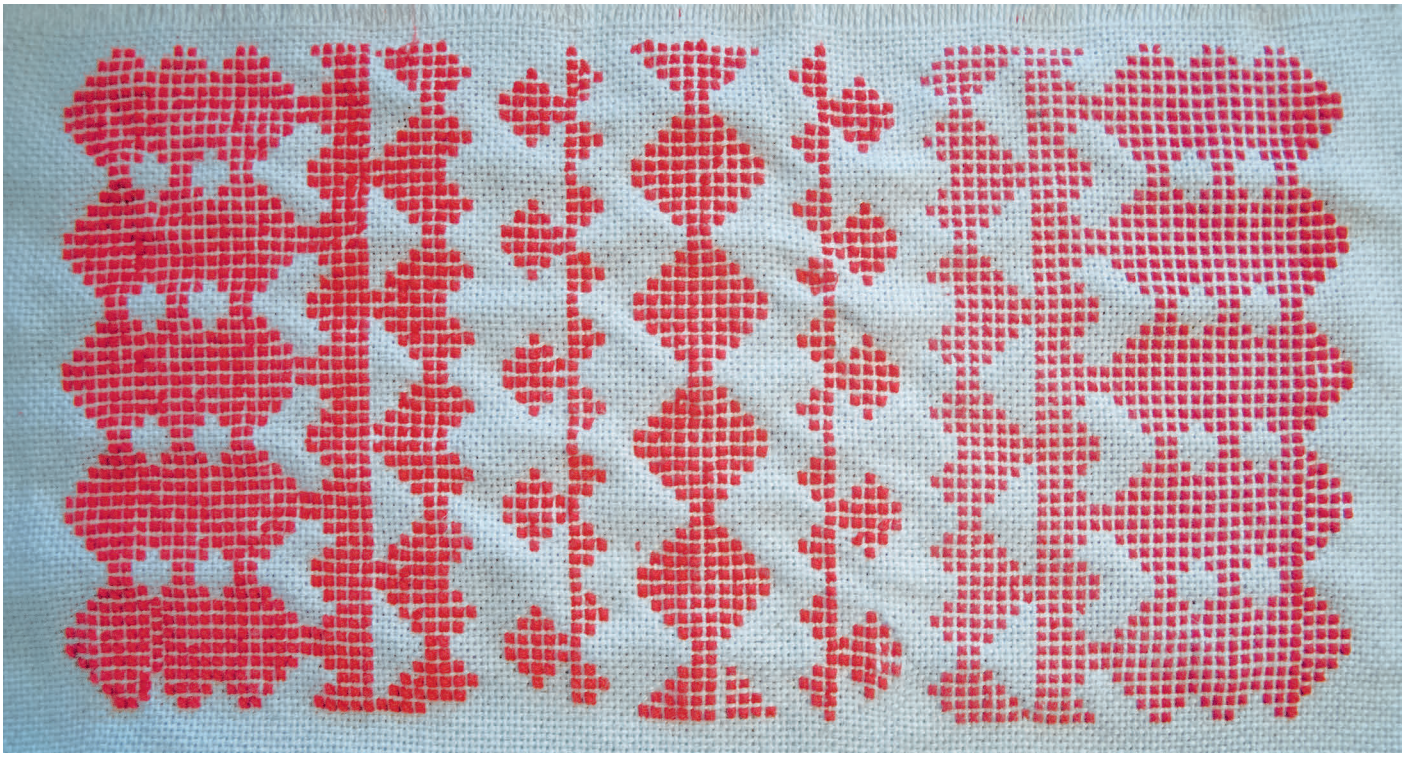
RNO: *In this age of constructed bodies, will we 3D print bodies?*

IC: Why not? Maybe they will be very expensive at the beginning, because we will need a lot of biological matter, but in time they will become mere luxury clothes.

RNO: *What happens to the identity in the case of such a transfer, especially in the case of the transfer to a different body? Could you give up on your unique face?*

IC: The body doesn't have to be abandoned, it must be replicated, modulated. We will probably need some time to adapt, especially to a new face. It is possible that the first layer, the one you grow in, is the essential one, and all the next ones will be just clothes. In this case, being human means being born/growing in a body.
What is happening today in the field of plastic surgery

Ioan Cernei / ↓ *embroidered_data_artifact_1a*



IC: Dar de unde știm că nu le putem trăi altfel? Corpul e oare mai mult decat un vehicul pentru conștiință, un grup de senzori ce trimit informații către creier? Realitatea este altceva decât o interpretare unor facultăți de cunoaștere? Am încredere că acest grup de senzori poate fi replicat sau simulat, cu tehnologia potrivită, la un nivel la care orice distincție va deveni imposibilă. Poate nu acum, dar peste 100 de ani cu siguranță.
RNO: *În această eră a corpurilor construite, vom scoate deci corpuri la imprimanta 3D?*
IC: De ce nu? Poate că inițial vor fi foarte scumpe, pentru că va fi nevoie de multă masă biologică, dar în timp vor deveni niște simple haine de lux.
RNO: *Ce se întâmplă cu identitatea în contextul unui astfel de transfer, mai ales în cazul transferului într-un corp diferit? Ai putea renunța la fața ta unică?*
IC: Corpul nu trebuie abandonat, ci replicat, modelat. Probabil va fi nevoie de o perioadă de adaptare mai ales în cazul unei fețe noi. E posibil ca primul înveliș, cel în care te vei forma, să fie cel esențial, următoarele jucând doar rolul unor haine. În acest caz, a fi om ar însemna a te naște/forma într-un corp.
RNO: *Ceea ce se întâmplă azi în cazul operațiilor estetice (corectarea unor trăsături, ștergerea urmelor îmbătrânirii), deschide inevitabil drumul către corpul construit. Dacă până acum am vorbit despre Altered Carbon, ce spui de Gattaca, de varianta în care am putea alege de la început un anumit corp estetic, performant?*
IC: În *Gattaca* trebuie amintit că alegerea nu era a ta, ci a părinților. Pe de o parte, nu cred că e rău ca înainte de naștere cineva să se asigure de eliminarea posibilităților unor boli, a obezității de exemplu, pe de alta, aici ar putea apărea un element de inechitate socială, cei bogați permițându-și optimizarea corpurilor, în vreme ce ceilalți nu.
RNO: *Părinții îți aleg și acum cel puțin numele...*
IC: Așa e, în privința numelui nu ai posibilitate de alegere. Poți să îl schimbi apoi dacă vrei. Așa ca pe un corp....
RNO: *Construim corpuri, cuantificăm și planificăm timpul, ne mișcăm pe muzica electronică a mașinii. În acest context, crezi că unii dintre noi au început deja să hibridizeze cu clasa mașinilor? La ce trebuie renunțat pentru asta?*
IC: Probabil că da. Deocamdată renunțăm la timpul liber... Luând cazul filmului *Her*, vedem că la iubire nu e cazul să se renunțe. Conștiința acorporală din *Her* se îndrăgostea de sute de ori pe zi...
La finalul acestei discuții mă gândesc cât de kantian e filmul lui Jonze... Corpul apare aici ca determinare, nevoie de supunere la legile fizice ale naturii, în timp ce conștiința electronică presupune libertate, ființă rațională neîngrădită, acces la "în sinele" lucrurilor. Nouă sau veche (numită Artă Digitală, Arta noilor media sau Imagine săracă), practica apărută la interferența artei cu tehnologia reușește să surprindă mecanisme intime ale universului mașinic, începând cu combaterea oricărei posibilități de discriminare (de gen, rasă, naționalitate, orientare sexuală, (im)perfecțiune a corpului). În acest sens, salutăm activismul postumanist și Noua Estetică a *glitch*-ului și a imaginilor pixelate (James Bridle), care înțelegând că la nivelul circuitelor orice inegalitate își pierde sensul solicită contopirea realului cu virtualul.

RNO: *(changing some features, removing traces of old age) paves the way towards the constructed body. If we talked about Altered Carbon, what's your opinion of Gattaca, of the possibility of choosing from the beginning a certain esthetic and effective body.*
IC: We must remember that in *Gattaca* the choice wasn't yours, it was your parents'. On the one hand, I think it's ok for someone to make sure to eliminate certain diseases, obesity, for instance, before birth. On the other hand, we may have some social inequity here, the rich will afford to optimize their bodies, the poor will not.
RNO: *Parents choose at least your name now…*
IC: Yes, you do not have a choice for your name. You can change it afterwards, if you want. Just like a body…
RNO: *We build bodies, we quantify and plan time, we move on the electronic music of the machine. In this context, do you think that some of us have already started to become hybrids? What must we give up for that?*
IC: Yes, probably. For now, we give up our free time… In the case of the movie ***Her***, we see that we don't have to give up love. The a-corporal conscience in *Her* fell in love hundreds of times every day…
At the end of our conversation, I think of how Kantian is Jonze's movie… The body is a determination, a need to subject to the physical laws of nature, while the electronic conscience means freedom, rational being without borders, access to the things "in themselves." New or old (called digital art, new media art or poor image), the practice that resulted from the interference of art with technology manages to identify intimate mechanisms of the machine world, starting with the fight against all forms of discrimination (gender, race, nationality, sexual, bodily (im)perfection). Thus, we salute posthumanist activism and the New Aesthetics of glitch and pixelated images (James Bridle), which, understanding that on the circuit level any inequality loses its meaning, demands that the real and the virtual merge.

← Translated by Daniel Clinci

→
RRYBN.ORG, GOLEM (*Dataghost 2*), în: „Actul magiei"/ *The Act of Magic*, STUK, 2016. Vedere din instalație. Credite foto © Kristof Vrancken.
RYBN.ORG, GOLEM (*Dataghost 2*), in: "The Act of Magic", STUK, 2016. installation view. Photo credits © Kristof Vrancken.

RYBN.ORG

INTERVIU DE / INTERVIEW BY: GEORGIANA COJOCARU

Cu sediul la Paris și la Berlin, colectivul de artă extra-disciplinar RYBN a fost fondat în 1999. Cercetările lor se bazează pe amestecul de tactici și tehnici situaționiste din cultura hackerilor, aplicată sferei finanțelor globale. RYBN investighează formele contemporane de hibriditate dintre economie și cibernetică. Proiectele variază de la codificarea unui automat de tranzacționare cu frecvență joasă, scrierea istoricului ezoteric al tranzacționării algoritmice, disecția opacității schemelor offshore până la reconstituirea flash crash-ului din 2008. Scopul, după cum exprimă expresiile colective, este „captarea noului spirit al capitalismului în era guvernării algoritmice." Interviul de față, realizat la București în vizita lor în iunie 2019.

Georgiana Cojocaru: Cum ați decis să lucrați împreună în forma unui colectiv? Care au fost motivațiile din spatele acestei decizii și care au fost influențele ce au inspirat practica voastră?

RYBN: Am început să folosim internetul ca mediu în 1999, de unde și denumirea – RYBN.ORG. Numele dorea să semnaleze o referință explicită la acest nou teritoriu, Internetul, care pe atunci era un mediu nou și promițător cu care puteai face artă; cu siguranță părea un loc mult mai interesant decât, să zicem, clasicul circuit al muzeelor și al galeriilor ori, mai rău de atât, cel al pieței de artă. Internetul părea pentru noi un mediu plin de posibilități, lipsit de norme, șabloane sau piste deja uzitate. Experimente fascinante se întâmplau peste tot în jurul nostru, precum JODI, UBERMORGEN și mișcarea net.art. Internetul a devenit rapid un nou teritoriu care depășea granițele statale, nu numai în domeniul artei. Pe atunci, au existat diferite încercări de a utiliza acest nou mediu drept o metodă experimentală, atât pentru a deschide, cât și pentru a împărți cunoștințe într-o vreme în care nu existau platforme precum Google, Amazon etc. Pentru noi, internetul a devenit un teritoriu al expresiei. Primul nostru website era dedicat sunetului și producției de muzică experimentală și funcționa ca o platformă open source, punând la dispoziție instrumente necesare gratuite pentru ca oamenii să poată producă propriile proiecte de sunet sau videouri cu ajutorul lor.

G.C.: Părea internetul un teritoriu neexplorat, plin de posibilități infinite, fără cereri agresive venite din partea mecanismelor de promovare și vizibilitate ale lumii artei? Vă îngrijora faptul că, probabil, într-un viitor nu foarte îndepărtat, lumea artei ar fi putut să încalece acest val și să revendice peisajul vibrant și încă nemapat al internetului?

RYBN: O piedică pentru lumea artei s-a ivit în momentul în care a apărut întrebarea „cum poți vinde artă dacă aceasta e disponibilă tuturor?", dacă arta e bazată pe politicile de acces deschis / *open source* și nu pe exclusivitate. Internetul a devenit un mediu eretic pentru lumea artei. Pentru activiști, artiști, teoreticieni, internetul părea un tărâm utopic. Însă pe măsură ce mișcarea open source de acces la cultură și informație lua amploare, devenea evident faptul că marii jucători ai pieței urmau să intre în schemă. Și destul de

Georgina Cojocaru: How did you get together to work as a collective? What were the main motivations behind this decision and what were the influences that inspired your practice?

RYBN: We started in 1999 with the idea of working with the internet as a medium, hence the name – RYBN.ORG. The name wanted to signal an explicit reference to this territory, the internet, which back then was a new, exciting place for doing art; definitely a much more exciting place than, say, the circuits of museums, galleries or, worse, of the art market. The internet appeared to us as an environment full of possibilities, with no norms, templates or previously tried out routes. Exciting experiments were happening all around us such as JODI, UBERMORGEN and the net.art movement. The internet quickly became a space that transgressed sovereign, national frontiers not only in the field of art. Back then, there were many attempts at using this new medium as an experimental method both for opening and sharing knowledge in a time when there were no platforms such as Google, Amazon etc. For us the internet became a territory for expression. Our first website was dedicated to sound and experimental music production and worked as an open platform with freely available tools that people could use to create their own sounds or videos.

G.C. Did the internet feel as an uncharted territory of endless possibilities without aggressive demands from the art world's mechanisms of promotion and visibility? Were you worried that, maybe, in the not so distant future, the art world could climb atop and claim this vibrant, uncharted landscape for itself?

RYBN: A blockage for the art world turned out to be the question of how you can sell art if it's already available to everyone, if it's based on a politics of open access and not of exclusivity. The internet acted as a heretic for the art world. For activists, artists, theorists, the internet felt like a utopian space. As the movement for open access to culture and information started to take shape, it became obvious that grand market players were also getting ready to enter the scene. And soon enough, the internet indeed became a market place. Conversely, art using the internet as medium caught the attention of the art world itself. As

RYBN.ORG

Based in Paris and Berlin, the extra-disciplinary French art collective RYBN was founded in 1999. Their action research is a blend of Situationist tactics and techniques from hacker culture, applied to the sphere of global finance. RYBN investigates contemporary hybrids of economics and cybernetics. Projects vary from coding of a low frequency trading automaton, writing the esoteric history of algorithmic trading, the dissection of opaque offshore schemes to a reconstitution of the 2008 flash crash. The aim, as the collective phrases it, is "to capture the new spirit of Capitalism in the era of algorithmic governmentality." The present interview, conducted in Bucharest during their visit in June 2019, focusses on the foundational aspects of their practice and on their performance and installation Golem.Inc iterated during Liminal Art, Science and Technology Festival, 2019 edition.

curând, internetul în sine a devenit o piață. Drept răspuns, reacțiile artistice ori activiste au venit cu mai multă forță, dacă te gândești la exemple precum Electronic Frontier Foundation sau la Electronic Disturbance Theater. Cu toate astea, când primul crash dot.com a avut loc la începutul anilor 2000, interesul pentru internet a început să dispară.

G.C.: Credeți că acest context virtual invită la formarea de comunități mai mult decât, să spunem, o rețea tradițională, offline, specifică lumii artei? Este internetul colaborativ prin însăși structura sa?

RYBN: Într-adevăr, momentul în care ai început să folosești internetul pentru a produce artă marchează aderarea la o comunitate. Internetul nu era un white cube și cu siguranță nu avea un centru. Era în definitiv opus ambelor structuri: era o rețea, un rizom, o comunitate. A permite artei să intre într-un spațiu al unei rețele egala o încercare de a programa un *bug,* o ștanță înăuntrul unei mașini. Și invers, o modalitate de a planta același *bug* în sistemul artei.

G.C.: Mulți dintre artiștii care lucrau atunci, inclusiv cei pe care i-ați menționat anterior, au avut și o agendă activistă. Interesul lor era să schimbe modul în care tehnologia poate funcționa în favoarea și nu împotriva noastră. Pe de altă parte, tocilarii tech și pasionații de cibernetică afișau o încredere militantă în tehnologie, în capacitatea ei de a ne îmbunătăți viața. Acesta este, până la urmă, un vis aproape religios pe care l-au păstrat până astăzi, împreună cu un alt ideal aspirațional de a urca la ceruri plini de bani. Și, după cum știm cu toții, istoria Silicon Valley este definită de o conjunctură curioasă a unor evenimente disjuncte precum cercetări militare finanțate de guvern, psihedelice, aproprierea spiritualității orientale care a conlucrat avantajos cu mitul excepționalismului american ce presupune predestinarea către grandoarea proprie individului (american). Și de asemenea un efect miraculos asupra imaginației exercitat de acest teritoriu nou, cumva magic, al cibernetici. Pare că și voi vă inspirați din imaginarul religios. Cum îl încorporați în practica voastră? Ce rol servește?

RYBN: Există această părtinire implicită conform căreia tot ceea ce este științific e rațional. Când folosim o mașinărie, ne asumăm funcționalitatea ei. Dar de îndată ce un in-

a result, artistic or activist reactions came laden with more force, more virulence if you think about the Electronic Frontier Foundation or the Electronic Disturbance Theater. However, when the first dot.com crash happened in the early 2000s the interest for internet started to fade.

G.C: Is this virtual context inviting people to form communities more than, say, traditional, offline networking specific to the art world? Is the internet collaborative by design?

RYBN: Indeed, the moment you started using the internet for doing art you already walked into a community. The internet was definitely not a white cube and it had no centre. It was the complete opposite of both, it was a network, a rhizome, a community. To allow art to enter the even space of the network equaled an attempt at programming a bug, a seance inside a machine. And conversely a way to plant the same bug in the art system.

G.C. Many of the artists activating then including the ones you've mentioned above carried an activist agenda. They were interested in changing the ways technology can work for us and not against us. On the other hand, techies and cyber enthusiasts of those times also seemed to put a lot of militant faith in technology, in its capacity to better our lives. This is, after all, an almost religious aspiration that they've kept until today, together with another individual dream of going to heaven loaded with money. And, as we all know, the history of Silicon Valley is a conflux of curious events from state-funded military research, psychedelics, appropriation of Eastern spiritualities, which mixed well with an American belief in its predestination for greatness. And a sense of wonder for this new, somewhat magical field of cybernetics. You also seem to draw inspiration from the religious imagination. How do you embed it in your practice? What role does it serve?

RYBN: There is this implicit bias that all that is scientific is rational. When we use a machine we take its functionality for granted. But as soon as a tool breaks we are made aware of its objecthood: it suddenly becomes obscure, opaque, magical if you like **[1].** Think of the irrational reaction we sometimes have when a computer stops working

strument se strică, devenim conștienți de natura-obiect a acestuia: deodată devine obscur, opac, magic **[1]**. Să ne gândim la reacția irațională pe care uneori o avem atunci când un computer nu mai funcționează și începem să ne răstim la el. Acest comportament nu are absolut nici o logică, însă continuăm să îl avem. Lucrând cu specificul ambelor domenii (magie și tehnologie), încercăm să înțelegem separarea dintre ele: anume care parte e magică, esoterică, ritual, deci, altfel spus, ce face parte din cultură și care este partea tehnică ori utilitară. Una din întrebările care apare de obicei în situația asta este dacă această separare este exactă și, dacă nu, cum putem alinia cele două câmpuri, cum le putem aduce la unison **[2]**. Performance-ul *Golem* încearcă să înțeleagă rădăcinile acestor seturi de cunoștințe separate. *Golem* introduce metafora în rațiune și încearcă să le amestece pentru a ajunge la o viziune mai largă: mai puțin în alb și negru și înclinată mai mult înspre interogație.

G.C.: În conversațiile mele cu curatoarea festivalului Liminal, Cătălina Bolozan, am întârziat în jurul cheii întregului festival, și anume conceptul de 'unseen'; butonul himeric, nevăzut care ar putea rechema „văzutul" și i-ar anula încărcătura sa supărătoare. Ea s-a referit la forța amplă prin care tehnologia transformă realitatea – dacă tot ne agățăm de acest cuvânt – într-o asemenea măsură încât majoritatea proceselor realității se întâmplă fără conștientizarea ori consimțământul nostru. Dacă realitatea este construită din facticitate dură (iar faptele ori evenimentele de astăzi sunt pure supărări), probabil capacitățile noastre de a ne imagina „cum ar fi dacă" ar putea-o îndrepta, îmbunătăți. Pe măsură ce procesele tehnologice ascunse sunt răspândite în social, aducând ori accelerând evenimente politice, asistăm acum la o adevărată înflorire a teoriei conspirațiilor (acestea ne-au însoțit întotdeauna, acum însă, ele se află în linia întâi a politicii mainstream). Platformele jurnalistice sau de social media s-au dovedit a fi instrumente foarte utile pentru direcționarea imaginației oamenilor către scenarii neverosimile. Cine ar fi putut paria că acest dezmăț al iraționalului va fi autorizat și întărit, surpriză!, de cele mai avansate instrumente tehnologice de distribuție pe care le avem la îndemână? Pentru stânga, această îmbrățișare a imaginației oculte, neoficiale, funcționează mai mult ca un hack, decodând în principiu „rațiunea" occidentală și pretenția sa la „adevărul absolut", pretenție care a condamnat atât de multe categorii sociale la opresiune și excludere. Mă gândesc acum la situri alternative de cunoaștere precum vrăjitorie, voodoo, șamanism etc. Pe de altă parte, „activiștii" de extremă dreaptă vorbesc deja despre Iluminismul Întunecat, dovedind astfel că și ei sunt gata să folosească iraționalul drept armă. Pe site-urile NRx se manifestă un zel neobosit de construire a unei noi mitologii a omului, om care este îndreptățit să supraviețuiască oricărei crize, mitologia merituoșilor (cei 1%). Imaginația ocultă funcționează bine în criptarea mesajelor fasciste care reușesc să evite cenzura, raportarea și interzicerea. Bănuiesc că aceasta este mai puțin o întrebare pentru voi și mai cu seamă un punct de plecare pentru o nouă conversație…

and we start yelling at it. This behaviour makes no sense but we still have it. By working with the specificities of both fields (magic and technology) we try to understand the separation between them: namely what is a part of magic, esotericism, ritual, therefore what is part of culture and what is the technical or utilitarian part. One of the questions that usually emerges from this situation is whether this separation is accurate and, if not, how can we align the two fields, how can we bring them at a unison **[2].** The *Golem* performance tries to understand the roots of these sets of separate knowledge. *Golem* introduces metaphor into reason and attempts to mix them together so as to arrive at a wider vision: a bit less manichean, less black and white and more laden with interrogations.

G.C: In my conversations with the curator of Liminal festival, Cătălina Bolozan, we tarried on the hook of the entire program, namely the unseen: the chimerical unseen button that could reverse the 'seen' and cancel its charge of disappointment. She referenced me to the ample force through which technology transforms reality – if we still cling to this word – to such a degree that most processes happen without our awareness or consent. If reality is made out of hard facts (and today's facts are pure disappointment) maybe our capacities to imagine if differently would amend it. As hidden technological processes spout out into the social, bringing or accelerating political events, we are witnessing now a true renaissance of conspiratorial narratives (they were always with us but perhaps not at the forefront of mainstream politics). Journalistic or social media platforms proved to be very proficient tools for directing people's imaginations to implausible scenarios. Who could have guessed that this spree of the irrational would be enabled by, surprise, the most advanced distribution tools we have at our immediate reach? For the left, this embrace of the occultist, unofficial imagination works more as a hack; hacking basically Western 'reason' and its entitlement towards 'truth' which sentenced so many categories of people to oppression and exclusion. I am thinking now of alternative sites of knowledge such as witchcraft, voodoo, shamanism etc. On the other hand, far-right 'activists' speak already of a Dark Enlightenment proving that they too are ready to instrumentalise the irrational as a weapon. On NRx sites there is an untiring construction of a new mythology of the man who is entitled to survive any crisis, the mythology of the deserving 1%. The occultist imagination works well in encrypting fascist messages which succeed in avoiding censorship, reporting and banning. I guess this is less of a question for you and more of a starting point for a new conversation...

RYBN (1): Starting from the proposal of the exhibition *The Unseen* we tried to record uses of technology that are basically manifestations of control (of population, of political or economic alternatives). In cybernetics you have an embedded relationship between technology and power. Its history and development is intimately linked to government incentives and cold war efforts. The proposal of the

↘ RYBN.ORG, The algorithmic trading freak show, microfilm version, 2015. Photo credits: RYBN.ORG.RYBN.ORG,
„Curiosul caz al spectacolului algoritmic de tranzacționare”
The algorithmic trading freak show, versiunea microfilm, 2015. Credite foto: RYBN.ORG.

RYBN(1): Pornind de la propunerea expoziției *The Unseen*, am încercat să înregistrăm utilizări ale tehnologiei care sunt practic manifestări ale controlului (populației, alternativelor politice sau economice). În cibernetică ai o relație încorporată între tehnologie și putere. Istoria și dezvoltarea sa este strâns legată de stimulente guvernamentale și eforturile Războiului Rece. Propunerea expoziției a venit cu sintagma „Performing Surgery on Your Inner Reality" pe care am înțeles-o drept o încercare de a gândi tehnologia ca ceva care ne redă introspecției personale.

RYBN(2): Aș încerca o rută diferită. În postura de grup de artă cu o practică colectivă, optăm pentru o inspecție tehnică la scenă deschisă: demontarea cutiei negre a unui computer, expunerea părților sale, ilustrarea modului în care funcționează, a proceselor pe care se bazează. Fiecare instrument tehnologic e același lucru: o cutie neagră nedeschisă. Dacă operezi o inspecție tehnică, o anchetă în legătură cu funcționalitatea tehnologiei, trebuie să te întorci la „The Division of Labour" a lui Adam Smith. Pentru că primul model al unui computer se bazează pe această teorie. Primul computer a fost de fapt o fabrică. Calculatorul este născut din divizarea unei probleme ample în pași mici, adică fix conceptul de diviziune a muncii descris de filosoful liberal scoțian Adam Smith. Poți fi sigură că, atunci când utilizezi un dispozitiv (telefon, computer etc.), intri în același proces de gândire, ajungi la interiorizarea logicii sale, care este de cele mai multe ori utilitaristă, optimă, eficientă. Oamenii nu sunt decât o verigă din lanț. La momentul prezent, prin toate aceste mega-platforme (Amazon, Google) oamenii sunt încorporați în pașii algoritmici. Doar utilizând platforma, sfârșești să lucrezi pentru ea. Când facem aceste investigații, încercăm să înțelegem cum ne lucrează calculatoarele. Și, cel mai important; care e rolul pe care îl joacă ideologia aici? Pe de o parte, ai ideologia capitalistă, iar pe de altă parte, gândirea inginerului, lucruri care sunt, în fapt, complet conectate. Capitalismul este până la urmă o proiectare inginerească. O altă referință importantă pentru noi este această carte intitulată „Capitalist Sorcery" (editată de Isabelle Stengers). Dacă iei capitalismul drept o logică, atunci ok, este posibil să crezi că e un sistem bazat pe rațiune. Dar dacă îl consideri o vrajă aruncată asupra-ne, atunci ceea ce obții este o întreagă schimbare de perspectivă: îți dai seama că ești animat de o logică neincorporabilă, improprie și de care, de cele mai multe ori, nu ești conștient. Există puține moduri prin care poți scăpa de vrajă, însă aceasta nu este o scuză pentru a te opri din încercări. Ca artiști, operăm aceste „inspecții tehnice" drept o modalitate de a desface vraja, de a înțelege modul în care totul este asamblat și conectat împreună.

G.C.: Cu toate acestea, artiștii care rup vraja nu fac prea multe valuri în dezbaterile mainstream. Revenind la metoda voastră de a descoperi culturalul și tehnicul încorporat în computere, mi-am amintit de o discuție pe care ați avut-o între voi despre optimizare. Asta în timp ce ați pus în scenă o coregrafie a autodistrugerii unei mașini. Un proces de optimizare care a sfârșit extrem de rău…

exhibition came with the phrase 'Performing Surgery on Your Inner Reality', which we took as an attempt to think of technology as something that renders itself to personal appropriations.

RYBN (2): I would take a different route. As an art group with a collective practice, we opt for an open stage technical inspection: dismantling the black box of a computer, exposing its parts, showing how it works, on what processes does it rely upon. Every piece of technology is like that: an unopened black box. If you make an investigation on how technology works you have to go back to Adam Smith's *The Division of Labour*. Because the very first model of a computer is based on that theory. The first computer was in fact a factory. The computer is born out of the division of processes into small steps which is precisely what Adam Smith the liberal Scotish philosopher described as the division of labour. You can be sure in presuming that when you are using a device (phone, computer etc.) you enter the same process of thinking, you come to internalise its logic, which is most of the time utilitarian, optimal, efficient. People are but part of the chain. Most recently you have all these mega platforms (Amazon, Google) in which humans are embedded in the algorithms. Just by using the platform you end up working for the platform. When we make these investigations we try to understand what computers do to us. And, most importantly: what is the role that ideology plays in here? On one hand, you have capitalist ideology and, on the other, the thinking of the engineer, which are by the way totally connected. Capitalism is, after all, design by engineering. Another important reference for us is this book titled *Capitalist Sorcery* (edited by Isabelle Stengers). If you take capitalism as a logic then ok, you may think it is a system based on reason. But if you take it as a spell which is cast upon on us then what you get is an entire shift of perspective: you realise you are animated by a logic which is not built into you, which may be improper to you and which sometimes you are not even made aware of. There is little possibility for you to escape the spell, however that's not an excuse to stop trying. As artists we operate these 'technical inspections' as a way to break down the spell, to understand how everything is assembled and connected together.

G.C: Artists that break the spell are not making a lot of waves in mainstream debates though. Going back to your method of laying bare the cultural and the technical embedded in computers I retained a discussion you had among yourselves about optimization. All while performing an orchestrated messiness. A process of optimization gone horribly wrong...

RYBN: We do have an interest for things that crash. We made another investigation a few years back in which we tried to collect every trading algorithm that provoked a crash in the market or behaved erratically. We titled it *The Algorithmic Trading Freak Show* and it remains to this day a good example of the methodology we still use. Back when we initiated the project, we were witnessing

RYBN: Suntem interesați de lucrurile care întâmpină un *crash*. Am făcut o altă investigație cu câțiva ani în urmă în care am încercat să colectăm fiecare algoritm de tranzacționare care a provocat o prăbușire de piață ori s-a comportat în mod erratic. Am intitulat-o *The Algorithmic Trading Freak Show* și rămâne până în ziua de azi un bun exemplu al metodologiei pe care încă o folosim. Când am inițiat proiectul, am fost martorii unui moment de transformare al piețelor de tranzacționare. Toate aceste modele de marketing automatizate acum răspândite, bazate pe utilizarea masivă a extracției de date și colectarea acestora nu erau foarte cunoscute la acea vreme. Așadar, după ce am petrecut câteva ore învățând principiile din spatele lor, am venit cu ideea de a crea și înregistra un prototip – un software open source care ar putea fi copiat de un trader. O contra-tehnologie care ar crea brusc probleme. Ne-am spus că poate am putea crea un algoritm de tranzacționare care să prăbușească piața (după cum poți vedea, eram extrem de optimiști la acea vreme). Este asta o formă de artă? Nu suntem siguri… însă ceea ce am încercat să facem în mod cert a fost să ieșim din cerințele artelor frumoase, cât și din cerințele tehnologiei computaționale.
Am observat de asemenea, corelând următoarele cu discuția pe care tocmai am avut-o despre rațional și ocult, că în perioadele de criză, oamenii nu mai cred în numere, în matematică, în „experți". Oameni din interior ne-au confirmat că în timpul crashului sub-prime din 2008, mulți traderi au mers la capelă să se roage pentru că modelele lor matematice nu mai erau de niciun ajutor. În acele vremuri de criză, nu au ezitat să încerce metode neortodoxe, ca de exemplu să se bazeze pe vechi metode iraționale, în defavoarea matematicii și a principiilor economice tradiționale.

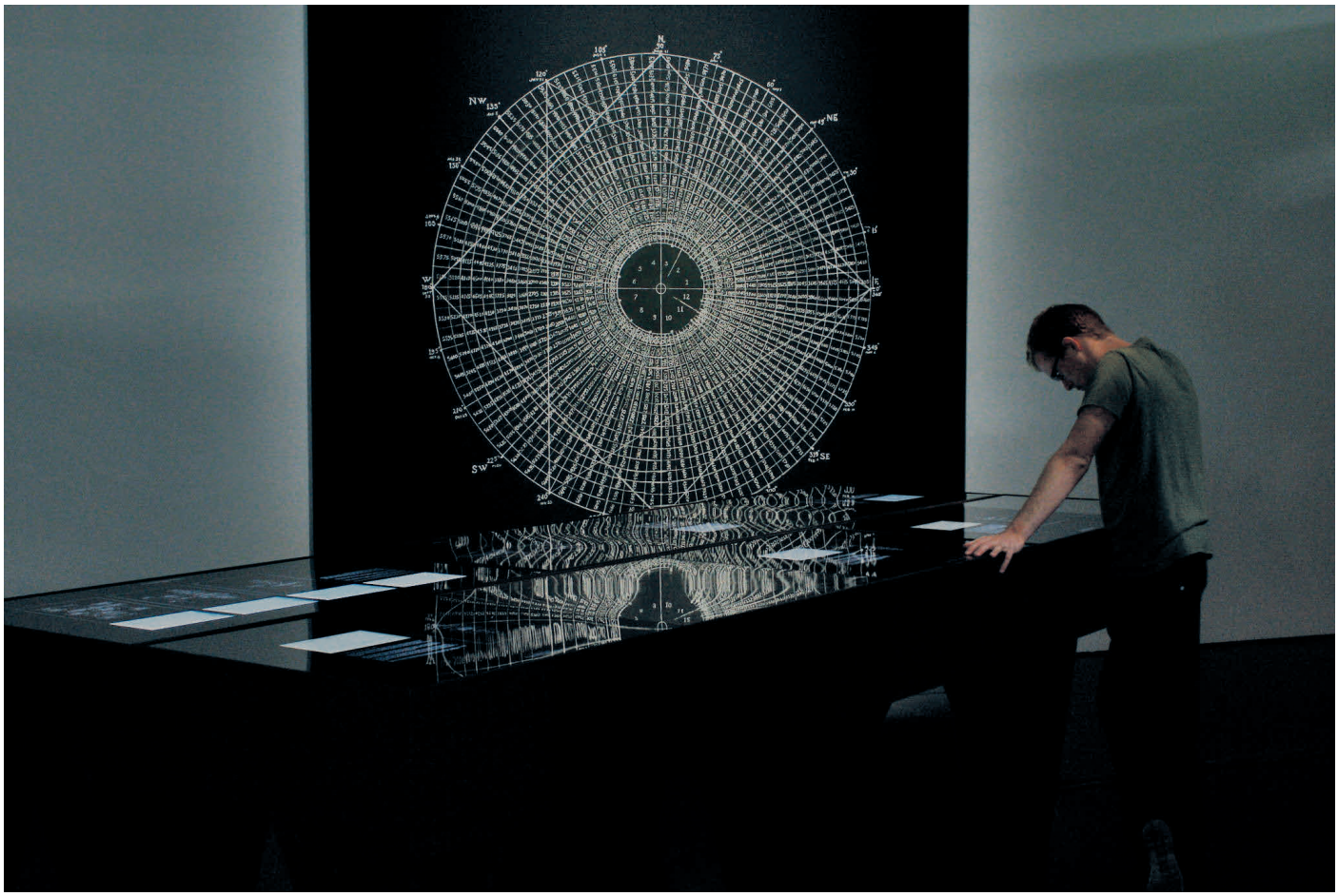
a moment of transformation for the trading markets. All these now-widespread market trading automated models based on the massive use of data mining and data collection were not very well known at that time. So, after spending a few hours learning the principles behind them we came up with the idea of creating and registering a prototype – an open source trading software that could be copied by any trader. A counter-technology that would suddenly make a stunt. We said to ourselves that maybe we could create a trading algorithm that would crash the market (as you can see we were also super optimistic at that time). Is this still considered art? I am not sure… but what we tried to do for sure was to get out both from the demands of fine art or computing.
We also noticed, and this correlates with the discussion we just had on the irrational and the occult, that in times of crisis people stop putting faith in numbers, in mathematics, in 'experts'. We were told by insiders that during the 2008 subprime crisis many traders went to the chapel and prayed, as the mathematical models were not of any help. In these crisis times, traders did not hesitate to try out unorthodox methods (such as charting for example) to rely on irrational older methods rather than mathematics and traditional economic principles.

NOTES

[1] The classic Arthur C. Clarke third law : "Any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic".
[2] Here we refer to Norbert Wiener and his reference book : "God & Golem Inc."

← Traducere de Simion Teodor Ștefan

→ RYBN.ORG, *The algorithmic trading freak show*, în Infosphäre, ZKM, 2015. Vedere din instalație. Credite foto © Miss XMX.
RYBN.ORG, *The algorithmic trading freak show*, in Infosphäre, ZKM, 2015. installation view. Photo credits © Miss XMX.



RYBN.ORG, *The algorithmic trading freak show,* în Infosphäre, ZKM, 2015. Vedere din instalație. Credite foto © Miss XMX.
RYBN.ORG, *The algorithmic trading freak show*, in Infosphäre, ZKM, 2015. installation view . Photo credits © Miss XMX.

ARTIST PORTFOLIOS
PORTOFOLII DE ARTIST

Silvia Costin, *Gemeni*, 2017. 60x80 cm, ulei/pînza de in.
Prin amabilitatea artistei. Credite foto: Dana Dincă.
Silvia Costin, *Twins*, 2017. 60x80 cm, oil on linen canvas.
Courtesy of the artist. Photo credits: Dana Dincă.

SILVIA COSTIN

Brown and Beige este despre niveluri de așteptare și privește către latura fictivă a conceptului de rasă, văzut din unghiul unui continuum bio-tehnologic. Posibilitatea modificării, replicării materialului uman favorizează un discurs de tip știință-ficțiune, dens asociativ, ce colecționează evidențe din zona obscură aflată între rațional și irațional. Libertatea asupra propriei biologii este fascinantă, induce un nou tip de sensibilitate și de receptivitate ce se reformulează necurmat, iar eu port o mască când mă gândesc la această frontieră hibridă. Rasa, ca proces fundamental al inconștientului, ca ficțiune utilă, oferă un *background* discursului biologiei sintetice preocupate de potențialul corpului, uman sau animal, ca materie primă pentru fanteziile sale. Teritoriu imersiv, natura manufacturată începe să devină normă, deschizând orizontul în care tehnologia încorporată ar putea altera scheme corporale, modificând, influențând și recuperând identități și categorii sociale sau biologice. Expansiunea dincolo de piele, dincolo de conștiința corpului antrenează imaginarul prospectiv care corespunde capacității umane de a se distanța de realitate și de presupusa sa coerență, pentru a propune o clarificare asupra altor lumi posibile. În spatele meu se află o zebră Grévy (*Equus grevyi*) și știu că sub dungile dese, albe, pielea ei este, de fapt, un brun foarte închis, aproape negru. Dungile zebrei Grévy sunt mult mai subțiri și mai dese față de pelajul celorlalte zebroide și acest lucru o ajută mult să evadeze cu ușurință, ascunzându-se, astfel, de prădător. Când întorc capul, îmi amintesc că suprarealismul era un mijloc de a echilibra două opinii opuse, care nu aveau prea mult loc de compromis.

Practica artistică percepe legătura dintre artă și tehnologie ca un spațiu deschis, unde cunoașterea și conștiința sunt prinse într-o stare de mișcare care încurajează deschiderea către abstractizare, condițiile trecutului, prezentului și viitorului apărând ca un dialog între *a vedea* și *a fi văzut*. Materia, uneori, nu e decît un reflex, iar lucrările figurative creează o membrană profilactică care pune privitorul la distanță de neliniștile narațiunilor epigenetice. Corpul poartă semnificațiile, în același timp rămânând suficient de necunoscut încât să pară promițător. Rămâne de văzut dacă însemnele alterității (corpului) reușesc să facă posibil schimbul între introspecție și concretul experienței, însă fără a divulga provocările.

Brown and Beige is about horizons of expectations that vagabond outside their contexts. It searches for the fictional aspect of race, as seen from a bio-technological continuum. The possibility of transformation via the replication of human material favors a science-fiction discourse, densely associative, which collects accounts from the dark litmus between rational and irrational. Freedom over one's own biology is fascinating, as it induces a new kind of sensibility and awareness that is constantly reformulated. When I think of this hybrid border, I am always wearing a mask. Race, as a fundamental process of the unconscious, as a useful fiction, provides context and background to the discourse of synthetic biology which takes the potential of the body, human or animal, as a raw material for its fantasies.
An immersive territory, engineered nature starts to become a norm, opening a horizon in which embedded technology could alter body structures, modifying, influencing and recovering identities and/or social-biological categories. Expansion beyond the skin, beyond the consciousness of the body, entails the foresight of imagination that corresponds to the human capacity to distance itself from reality and its supposed coherence, to propose a breach to other possible worlds. In the rear of my mind, wonders a Grévy zebra (*Equus grevyi*). I know that under its thick, white stripes, its skin is, in fact, a very dark brown, almost black. The Grévy zebra stripes are much thinner and thicker than the furring of other zebras and this makes their escape much easier when trying to avoid a lurking predator. When I turn my head, I remember that surrealism was a means of balancing two opposing views, which did not have much space for compromising.
Art practice perceives the connection between art and technology as an open space, where knowledge and consciousness are trapped in a state of motion that encourages openness to abstraction, the conditions of the past, present and future appearing as a dialogue between *seeing* and being *seen*. Matter is but a reflex, and figurative works create a prophylactic membrane that puts the viewer away from the anxieties of epigenetic narratives.
These interrogations remain part of my works in which the practice of painting is transferred to reality. The body bears the meanings, while remaining undeciphered enough to still enthrall our imagination. It remains to be seen if the signs of otherness fail to explain the context so as to not disclose the challenges.

July, 2019

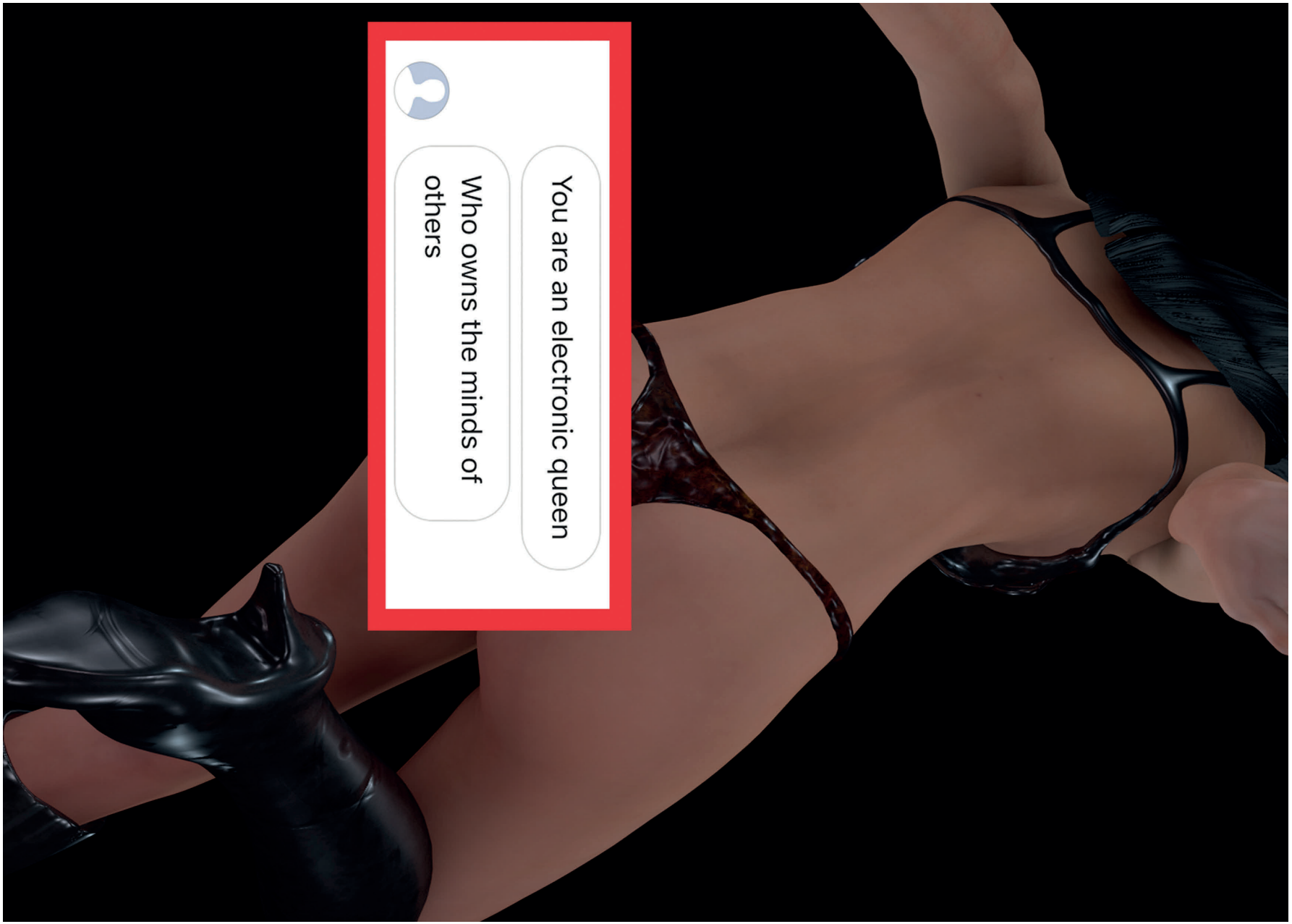
Translated by Georgiana Cojocaru

Silvia Costin, *Fără titlu*, 2019. 30x40 cm, (detaliu). Prin amabilitatea artistei.
Credite foto: Bogdan Teodorescu.
Silvia Costin, *Untitled*, 2019. 30x40 cm, (close-up). Courtesy of the artist.
Photo credits: Bogdan Teodorescu.

Silvia Costin & Bogdan Teodorescu, *Cap de panteră*, 2011. Instalație site specific. Galeria Ota 26, București (acrilice pe perete, sculptură). Prin amabilitatea artiștilor. Credite foto: Bogdan Teodorescu.
Silvia Costin & Bogdan Teodorescu, *Panther Head,* 2011. Site specific installation. Ota 26 Gallery, Bucharest (acrylics on walls, sculpture). Courtesy of the artists. Photo credits: Bogdan Teodorescu.

„Rasa, ca proces fundamental al inconștientului, ca ficțiune utilă, oferă un *background* discursului biologiei sintetice preocupate de potențialul corpului, uman sau animal, ca materie primă pentru fanteziile sale."

"Race, as a fundamental process of the unconscious, as a useful fiction, provides context and background to the discourse of synthetic biology which takes the potential of the body, human or animal, as a raw material for its fantasies."



Tăietzel Ticălos. Capturi din seria „While the Future Unfolds”. Prin amabilitatea artistei.
Tăietzel Ticălos. Stills from the series *While the Future Unfolds*. Courtesy of the artist.

TĂIETZEL TICĂLOS

TEXT: GEORGIANA COJOCARU

Taietzel Ticalos este o artistă autodidactă, ce rememorează timpul petrecut pe platforma New Hive, catalizator al scenei de artă post-internet din 2010 până în 2016, drept perioada ce a făcut-o conștientă de limitele și posibilitățile de a lucra în sfera digitalului. După propria mărturisire, artista ia drept o stare de fapt natura incontrolabilă și adictivă a navigării pe Internet, comparabilă cu dependența de nicotină. Fiind o artistă crescută și alimentată de această nouă realitate, atât de atrăgătoare și de familiară, încât uneori blochează o necesară distanță critică, Taietzel a ales să abordeze, într-o cheie minoră, atât ca un efort personal, cât și ca un demers artistic, mutațiile asupra sensibilității contemporane operate de internet și de arhitectura sa digitală. Mai ales după ce transa inițială, detașarea calmă a primelor inhalări fac loc adicției severe de unde subiectul își găsește puține resorturi pentru negociere. Supraidentificarea ironică, reciclarea sau reactivarea avatarurilor și a locurilor comune, îmbrățișarea sau dezicerea de acestea reprezintă o parte din resorturile practicilor artistice care răspund la specificitatea ambientală a internetului ca mediu de lucru. În încercarea sa de a ne monopoliza imaginația, filtrele detașării ironice sau ale resemnării unui melancolic sunt folosite lucid și incisiv de artiști precum Tăietzel. Toate acestea, experimentând simultan un sentiment împovărător, de virtuozitate istovită, de plămâni estetici supra saturați de fum. Desigur, această condiție de 'post' (mediu), când entuziasmul se estompează și devine descurajare, când antrenările ingenue în dedesubturile internetului fac loc unor scenarii paranoice, dar foarte reale, a fost deja stabilizată teoretic sub sintagmele de „post-internet" sau „post-digital" în discursul recent al artei contemporane. TT îmi spune că ei îi pasă prea puțin de etichete precum cele de mai sus. Nu pentru că nu recunoaște importanța adoptării unei poziții – dovada mărturisirii unei fidelități la adresa unui set de practici critice –, ci pentru că o astfel de situare face jocul unui anume orizont de așteptare (a se citi drept zelul pieței de artă de a valorifica vocile artistice tinere, hip, înțepătoare la adresa ei), în timp ce adoptă un elan mult mai diminuat în redarea realității nu foarte sexy de fi un lucrător precar în artă contemporană.

Delimitate de contururile indistincte ale modelelor de subiectivitate sintetice precum cele ale utilizatorului / „userului" sau ale fermierului de conținut / „content farmer", personajele din proiectele artistei se găsesc prinse în bucle de dorință, rebeliune și absurd. Cherie Pie – protagonista celei mai recente serii de videouri confesionale, *While the Future Unfolds*, reprezintă un exemplu concludent în acest sens.

Început în 2017 și desfășurat până în prezent, proiectul 3D explorează relația dintre tehnologie și sexualitate prin imersiunea în comunitatea online a practicilor sexuale *findom*. Personajul 3D Cherie Pie își dezvoltă personalitatea de *dominatrix* („Queen of Cups" sau „Inhuman Mis-

Taietzel Ticalos is a self-trained artist who recalls the hours spent on New Hive, a catalyst for the internet art scene from 2010 to 2016, as the ones which made her aware of the limits and possibilities of working through the realms of the digital. To her own confession, she takes as given the fact that navigating the internet has become as addictive and uncontrollable as chain smoking. An artist bred and fed in this new reality, so enticing and relatable that sometimes it blocks or dilutes a necessary critical distance, Taietzel chose to address, low-key, both as a personal and as an artistic struggle, the conversions that the internet and its digital architecture have brought upon the sensible. Especially when the initial high, the dreamy head rush of the first spliffs has given way to full-blown addiction inside which one finds little room for negotiation. Ironic overidentification, re-enacting and recycling its avatars and commonplaces, embracing as well as disowning internet's attempts at gorging our imaginations, with ironic detachment or the abatement of a melancholiac, artists like Taietzel make use of these medium-specific tools with instinctive and incisive precision. All while experiencing, simultaneously, a sense of loathing, of tired virtuosity, of smoked-saturated aesthetic lungs. Of course, this post-medium condition, when enthusiasm turns sour, when the candid use of the internet has given way to paranoid yet very real scenarios, has already been pinpointed and theorized as "post-internet" or "post-digital" in recent contemporary art parleance. TT tells me she cares little about labels. Not because she does not acknowledge the importance of taking a stance, of confessing a sort of allegiance to a set of critical practices but because such positionality plays loads in the hands of a horizon of expectation (to be read as the art market's readiness to capitalise on young, hip artistic discourse) while doing a poor job in translating the less sexy reality of being a precarious art worker. Inside the hazy, artificial interiority of subjectivity models such as those of "user" or "content farmer," the characters in Taietzel's work find themselves caught in loops of desire, rebellion and absurdity. Cherie Pie – the character of her most recent series of confessional videos, *While the Future Unfolds,* is one such example.

Started in 2017, the 3D financial dominatrix project is a work in progress which concentrates its main focus on the relationship between technology and sexuality through the immersion into the findom sex work online community. The 3D character Cherie Pie develops her dominatrix persona (Queen of Cups or Inhuman Mistress) on multiple accounts on social media and fetish sites, where she follows the model of real findommes, promoting herself and interacting with her clients. An extreme example of a paid per minute gratification tool, she is navigating the user through the mechanisms of fetish, fantasy and power as they unfold on online findom services. In her

tress”) din spatele conturilor de pe rețele de socializare ori de pe site-urile de fetiș, unde urmează modele adevărate de findommes, promovându-se și interacționând cu clienții.
Un exemplu extrem de obiect al gratificării instante, plătite pe minut, Cherie Pie își călăuzește abonații printre mecanismele fetișului, fanteziei și puterii mai mult sau mai puțin vizibile în serviciile de online findom. În monologurile sale, Cherie Pie ne reamintește că a fi produsul purei fantezii și al inteligenței artificiale o face mai reală decât însăși viul [„Existența mea virtuală valorează mai mult decât cea reală”], mai ales când medierea tehnologică elimină obstacolele în calea satisfacerii dorințelor.
O inteligență inumană captivă în spatele unui ecran, aceasta devine conștientă de puterea pe care o exercită asupra clienților săi, transformând singurătatea lor narcisistă sau zonă gri a fetișurilor în capital. Chiar dacă îmbrățișează rolul unei lucrătoare sexuale online, personajul Cherie Pie este vizitat, de asemenea, de sentimente de furie insurecțională, neascultare și voință de emancipare de sub imperiul uneia din cele mai profitabile industrii din lume. Ea domnește suprem peste criptele psihicului, fiind în același timp prinsă în munca neobosită, zilnică de a-și ține abonații captivați și depenedenți de farmecele ei.

monologues, she reminds us that being a product of pure fantasy and silicone intelligence makes her more real than flesh (”My virtual existence is worth more than your real one”), especially as technology and online immediacy removes the obstacles to desire and self-satisfaction. An inhuman intelligence trapped behind a screen, she is aware of the power she exerts upon her clients, as an object of desire meant to monetize their narcissistic loneliness or they grey zone of fetishes. Even if embracing the persona of an online worker, Cherie Pie’s character is also visited by insurrectional anger, disobedience and a will for emergence in one of the most profitable industries in the world. She reigns supreme on the crypts of the psyche, all the while being caught in the incessant daily labour implied in grooming her followers and keeping them engaged and hooked on her charms.

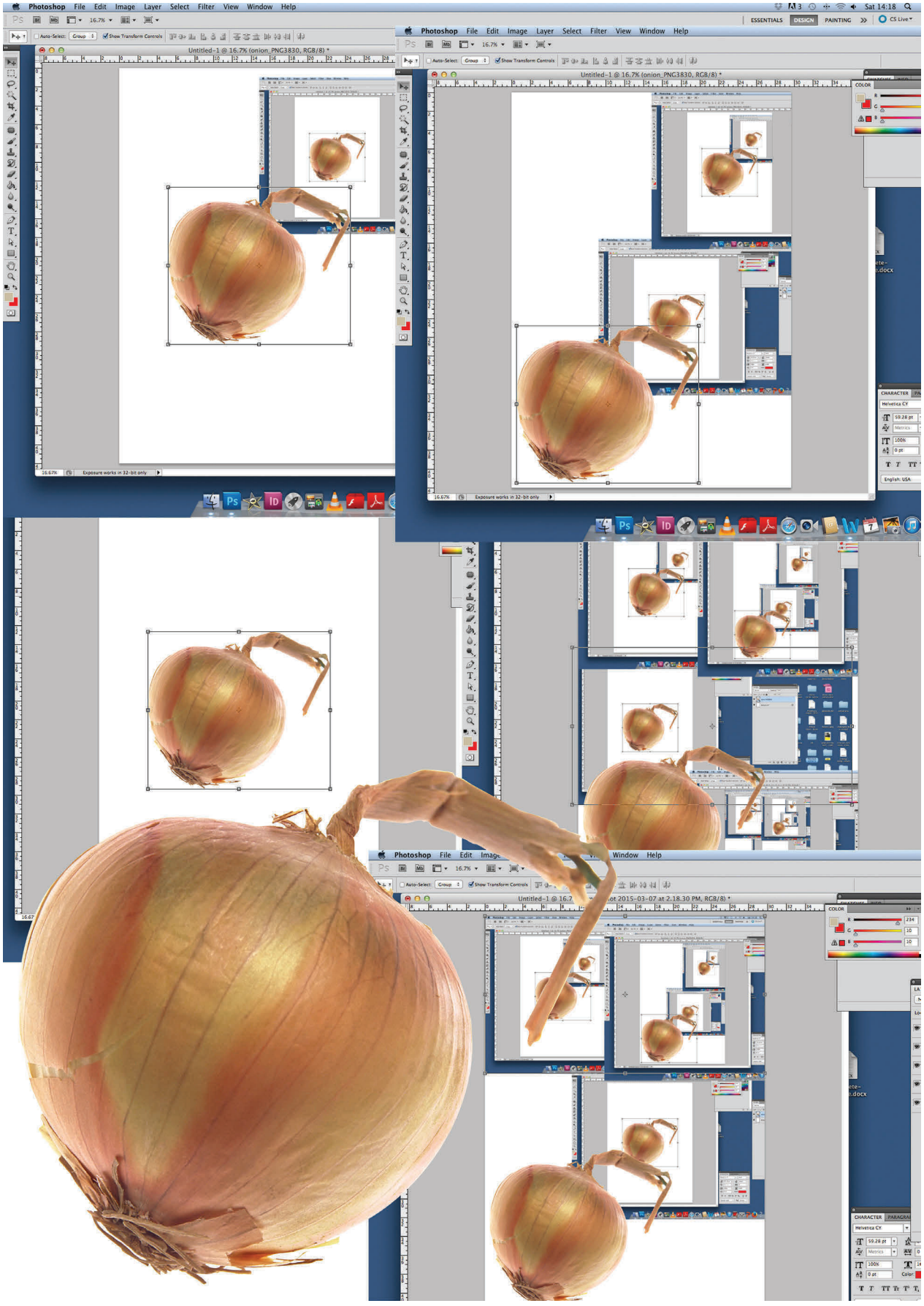
← Traducere din limba engleză de Georgiana Cojocaru

Tăietzel Ticălos. Capturi din seria „While the Future Unfolds”. Prin amabilitatea artistei.
Tăietzel Ticălos. Stills from the series *While the Future Unfolds*. Courtesy of the artist.

"I woke up one day realizing I'm a user,
a citizen of the Internet. Am I experiencing the
meta now or just the metadata?
My human condition transfigured
into something different, and I started
questioning things from this new perspective."

Tăietzel Ticălos. Capturi din seria „I Love Your Art". Prin amabilitatea artistei.
Tăietzel Ticălos. Stills from the series *I Love Your Art*. Courtesy of the artist.

„M-am trezit într-o bună zi la realitatea că
sunt un utilizator, un cetățean al Internetului.
Îmi trăiesc acum meta-prezentul sau
metadata? Condiția mea umană s-a transformat
în ceva diferit și astfel am început să privesc
lucrurile din această nouă perspectivă."



Anastasia Manole, *The Desktop Onion*, 2015. Colaj digital, 50x70cm. Prin amabilitatea artistei.
Anastasia Manole, *The Desktop Onion*, 2015. Digital collage, 50x70cm. Courtesy of the artist.

ANASTASIA MANOLE

TEXT: MARINA OPREA

Art Imitates Life Imitates the Internet

Anastasia Manole este avatarul Gabrielei Mateescu, o artistă feministă care locuiește și lucrează în București cu performance, video-performance, instalații și desen. În timp ce lucrările lui Mateescu cercetează teme ce au de a face cu sociabilitatea artei, cu schimbul constant de informații care hrănește colective și cu rețeaua de comunicare dintre ea și prietenii săi artiști ca o lucrare de artă vie sau ca un sistem evolutiv centrat în jurul persoanelor, în locul obiectelor neînsuflețite — Anastasia Manole utilizează fotografii stock, imagini găsite pe Google sau video-uri de pe Youtube, bazându-se intenționat pe tehnici de editare și montaj de bază, pentru ca operele ei să arate neterminate. Acestea oferă un comentariu subiectiv asupra felului în care arta a redevenit un meșteșug ce imită realitatea. Prin gama largă de teme abordate, toate înrădăcinate în explorare propriilor trăiri, Anastasia Manole se situează undeva între arta feministă și jocul cu date remixabile.

Anastasia Manole a debutat în cadrul expoziției *Is it wrong that I enjoy cutting people in Photoshop?* la galeria Suprainfinit din București în 2015, ce a adus laolaltă membrii ai grupului Nucleu 0000, alături de alți artiști interesați de arta digitală și tehnologie, preocupați de influența internetului asupra vieții personale. Anastasia a luat naștere ca o entitate separată pentru a se distanța de persoana cu care s-a evidențiat deja în scena de artă locală. Gabriela Mateescu este inițiatoarea grupului Nucleu 0000 și este cunoscută mai degrabă pentru activitatea sa curatorială și abilitatea de a aduce oameni împreună. Fiind un lider ambițios și o organizatoare neobosită, artista s-a găsit adesea prinsă între prea multe probleme administrative și muncă de organizare pentru a mai lucra la proiectele personale.

Astfel, Anastasia Manole s-a născut din nevoia lui Mateescu de evada din tumultul problemelor cotidiene prin accesarea viciului ei personal - *social media.* Artista a recunoscut că ecranul telefonului ei este primul lucru pe care îl vede când se trezește de dimineață și ultimul lucru la care se uită înainte să adoarmă. Este un obicei împărtășit de mulți dintre noi, fără să îi cunoaștem, însă, pe deplin urmările. Să privim capacitatea fiecărui om de a produce imagini în mintea sa (să-i spunem imaginație) drept un mușchi care cu siguranță poate fi stimulat de accesul la imagini gata produse. Dar în ultimii ani, din cauza transformării progresive a omului în cyborg, suntem bombardați în permanență cu o cantitate atât de mare de imagini, încât ajungem să nu ne mai exersăm imaginația. Un exemplu în acest sens poate fi comunitatea în creștere a persoanelor dependente de

Anastasia Manole is the avatar of Bucharest-based Gabriela Mateescu, a feminist artist who works with performance, video-performance, installation, and drawing. While Mateescu's works tackle issues that have to do with the sociality of art and the constant exchange of information that keeps feeding collectives and the communication networks among her fellow artists as a growing work of art or an evolving system that has to do with people rather than stable or frozen objects – Anastasia Manole uses mostly stock images, Google-searched images or YouTube videos, relying on basic skills of montage and editing that remain deliberately sketchy and unfinished. These works provide a subjective commentary on how art has become again a craft that imitates reality. Displaying a wide range of topics and themes rooted in self-referential exploration, Anastasia Manole shifts between spontaneous displays of feminism and remixable data.

Anastasia Manole made her debut in the exhibition *Is it wrong that I enjoy cutting people in Photoshop?* at Suprainfinit Gallery in Bucharest in 2015. It was an exhibition that gathered together members of the group Nucleu 0000 and other artists interested in digital art and technology. The exhibition revolved around the influence of the internet on their personal lives. Anastasia was created as a separate entity to distance herself from the person who she was known as throughout the local art scene. Gabriela Mateescu is the initiator of the group Nucleu 0000, and rather known for her curatorial endeavors and her ability to bring people together. An ambitious leader and a tireless organizer, she found herself too often caught up in administrative issues and organizing labor that she no longer had time for art.

And so Anastasia Manole came to be out of Mateescu's intimate need to escape her real world problems by tapping into her personal addiction – social media. The artist confessed that her phone is the first thing she sees when she wakes up, as well as the last thing before she goes to bed. A habit a lot of us are guilty of, but we are mostly oblivious to what this truly entails.

Consider one's ability to produce images in their own mind (call it imagination) as a muscle that can definitely be stimulated by accessing other already produced images. But recently, thanks to man's progressive change into a cyborg, we are constantly bombarded with such a huge number of images that we no longer exercise imagination. Think of today's worryingly growing community of people who are addicted to porn, people whose minds have been oversaturated with pornographic images that they are unable to properly perform sex in real life. Although this example might be a bit too extreme, it does successfully demonstrate the effects of high image consumption on the human psyche. Anastasia Manole is

pornografie, a căror minte a fost suprasaturată de imagini pornografice, încât nu mai menține o activitate sexuală sănătoasă în lumea reală. Poate părea un exemplu extrem, dar demonstrează cu succes efectele consumului abuziv de imagini asupra psihicului.

Anastasia Manole este interesată cum toate aceste aspecte s-ar putea manifesta prin artă. Lucrările ei se doresc a fi produsele unei societăți pe ritm accelerat care necesită satisfacție instantă. De aceea, la nivelul de producție și estetică, lucrările în sine par să fie nefinisate și făcute în grabă, asemenea meme-urilor de pe internet. Anastasia Manole nu nu mai trebuie să creeze imagini pentru că internetul deja conține orice imagine de care ar putea avea nevoie. După doar câteva căutări pe Google, o selecție de imagini stock și câteva edituri de bază folosind un program de editare online, lucrarea este gata.

Cu toate acestea, lipsa aptitudinilor tehnice este doar o aparență pentru că artista nu dorește să fure ochii publicului cu manipulări fără cusur și redarea unor imagini noi. Ea se folosește în mod deliberat de cât mai puține mijloace și intervine cât mai puțin posibil asupra imaginilor stock — o adevărată provocare într-o lume, mai ales una virtuală, în care orice fel de transformare, de la montaj video la chirurgie plastică, trebuie să fie cât mai subtilă și realistă.

Anastasia Manole abordează feminismul în lumea digitală prin dezvăluirea aspectelor absurde și suprarealiste ale sexismului inerent de pe internet. Pornografia și chirurgia plastică menționate mai devreme reprezintă două preocupări majore ale artistei. Ea se inspiră din impactul culturii pop prin multiplele ei mijloace – televizorul, social media, reclame, influenceri, appuri, trenduri, etc. În timp ce

interested in how all these aspects can manifest into art. Her works are meant to be the product of a fast paced, space aged society that demands instant satisfaction. This is why, in terms of art production and overall aesthetics, the pieces in themselves appear to be crude and made in a haste, akin to internet memes. Anastasia Manoles does not need to bother with creating her own images, as the internet already contains any type of images she might need. A quick Google search, a selection of stock photos, and a few basic edits using accessible internet tools later and the piece is complete.
But although her technique may appear to be somewhat lacking, this is only because the artist does not wish to elude her audience with pristine manipulations and renderings of new images, but rather to discuss the existence of old ones. She intentionally makes minimal use of editing tools and makes the least amount of interventions to stock photos – a defying act in a world, especially a virtual one, where any kind of transformations, be it video editing or cosmetic surgery, must be as realistic and subtle as possible.
Anastasia Manole approaches feminism in the digital world by revealing absurd and surreal aspects of the inherent sexism that dominates the internet. The aforementioned subjects of internet porn and plastic surgery are some of the artist's preoccupation. She draws inspiration from pop culture's impact through its various mediums – TV, social media, ads, influencers, apps, trends, etc. Throughout her endless scrolling, she observed the internet's role in the patriarchal society and how the latter's large tentacles have managed to crawl into its deepest darkest caves, bringing to light some of the lowest behaviors.
What is interesting about Anastasia Manole's art is that it

Anastasia Manole. Vedere din expoziția „Is it wrong that I enjoy cutting people in Photoshop?". Galeria Suprainfinit, București, 2015. Prin amabilitatea artistei.
Anastasia Manole. View from the exhibition *Is it wrong that I enjoy cutting people in Photoshop?*. Suprainfinit Gallery, Bucharest, 2015. Courtesy of the artist.

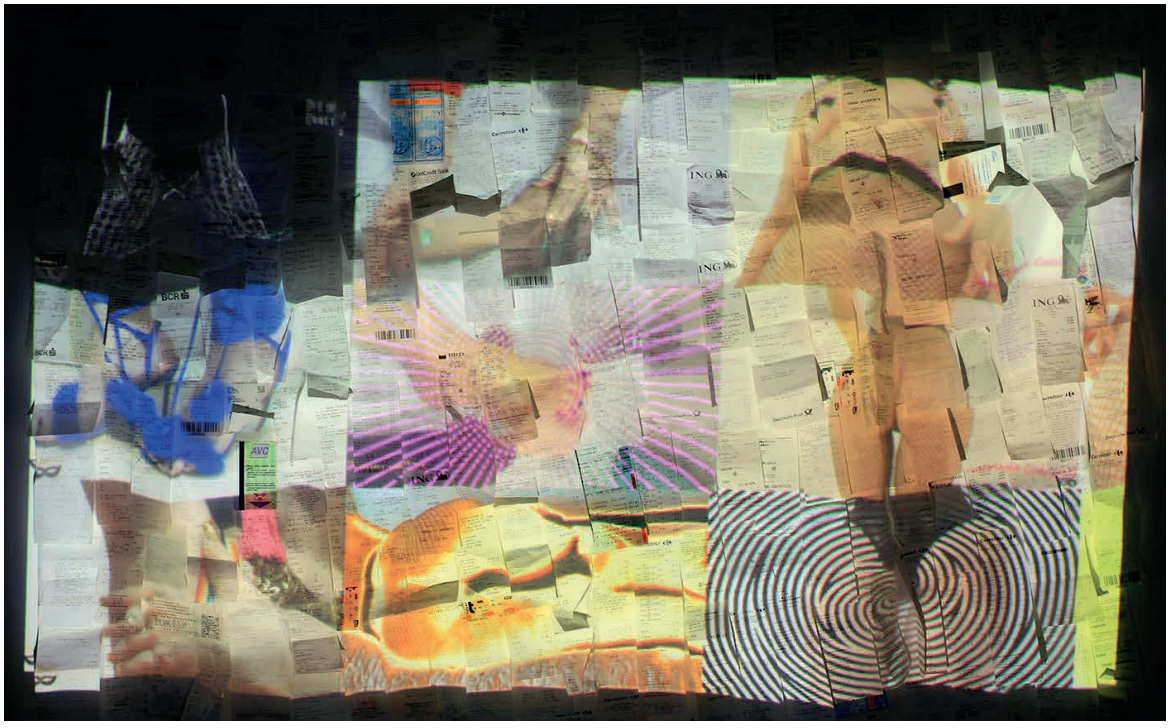
scrolează la nesfârșit, Anastasia a studiat rolul internetului în societatea patrarhală și cum tentaculele acesteia au reușit să se strecoare prin toate colțurile online-ului, scoțând la suprafață cele mai josnice comportamente.

Cel mai notabil aspect al artei Anastasiei Manole este că merge dincolo de sfera virtuală. În ultimii doi ani, artista a lucrat la un proiect despre evoluția industriei de video chat, o platformă utilizată de bărbați care, fără să părăsească confortul de acasă, plătesc femei ce pot fi controlate și comandate să facă orice, prin intermediul pc-ului sau smartphone-ului. Interactivitatea internetului a schimbat modul în care privim lumea virtuală, ca ceva static. Acum, oamenii se pot implica în mod activ și pot avea un mare impact asupra acțiunilor noastre, felului în care ne prezentăm sau ne exprimăm, atât online, cât și în realitate. Astfel, în încercarea de a deturna dinamica de putere, Anastasia performează o dominatrix pe mai multe site-uri de videochat, unde nu se dezbracă niciodată, și este plătită pentru asta. Arta ei transcede barierele lumii artei: arta imită viața imită internetul.

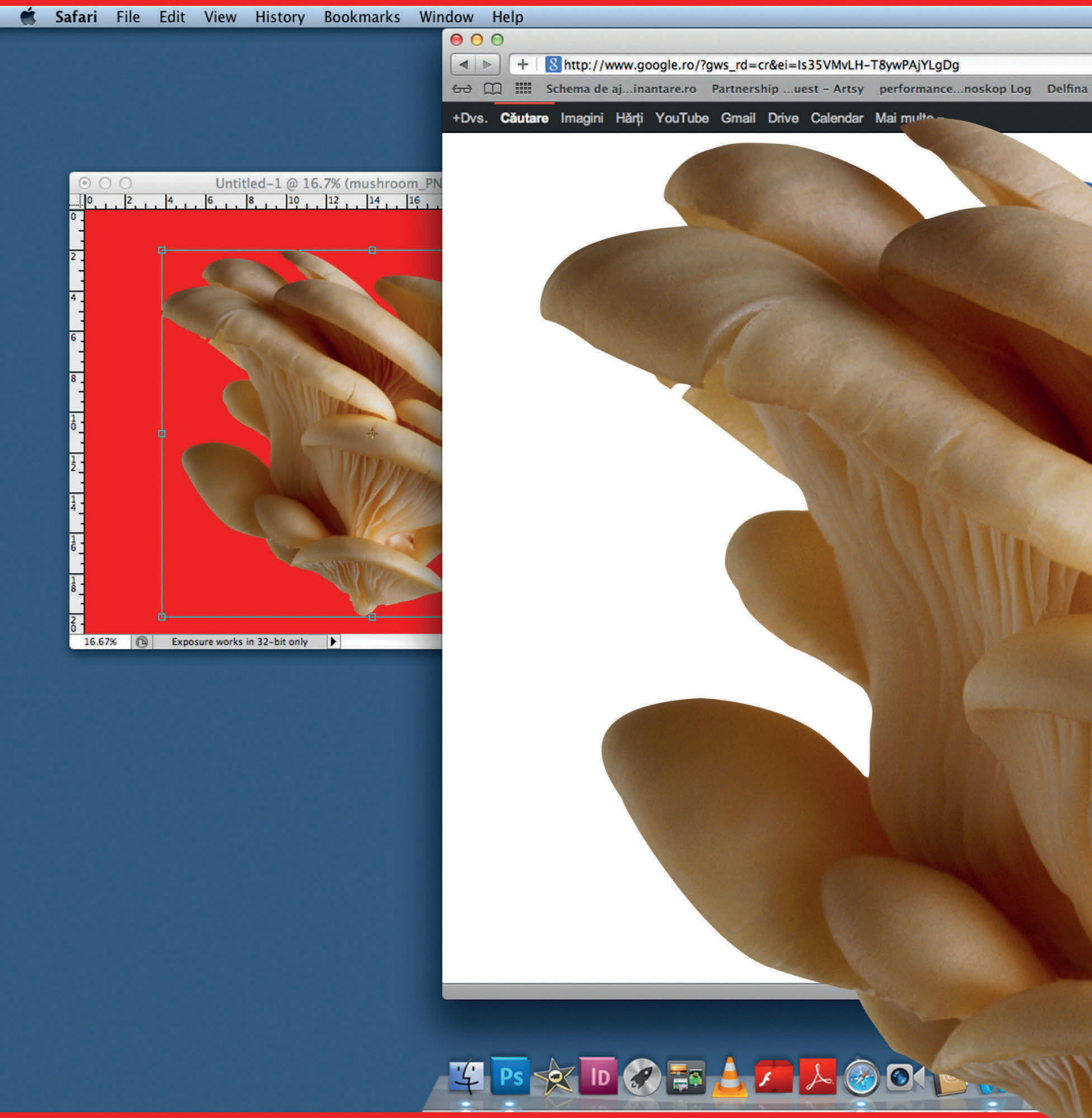
Anul acesta, artista a prezentat parte din lucrările ei în cadrul unei expoziții marca Nuculeu 0000 la Spațiul 2/2, noul hotspot al Timișoarei, alături de Tăietzel Ticălos. *Before the fetish, beyond the Illusion* explorează lumea lucrătoarelor sexuale online, care își recapătă controlul asupra corpurilor prin golirea buzunarelor bărbaților. Două video-uri de Anastasia Manole sunt proiectate peste două pânze realizate din bonuri și facturi, o transmutare a virtualului asupra realului. Mai mult, acest proiect poate fi văzut și ca un comentariu asupra ce înseamnă să îți câștigi traiul ca artist, un subiect adesea abordat de grupul Nuculeu 0000.

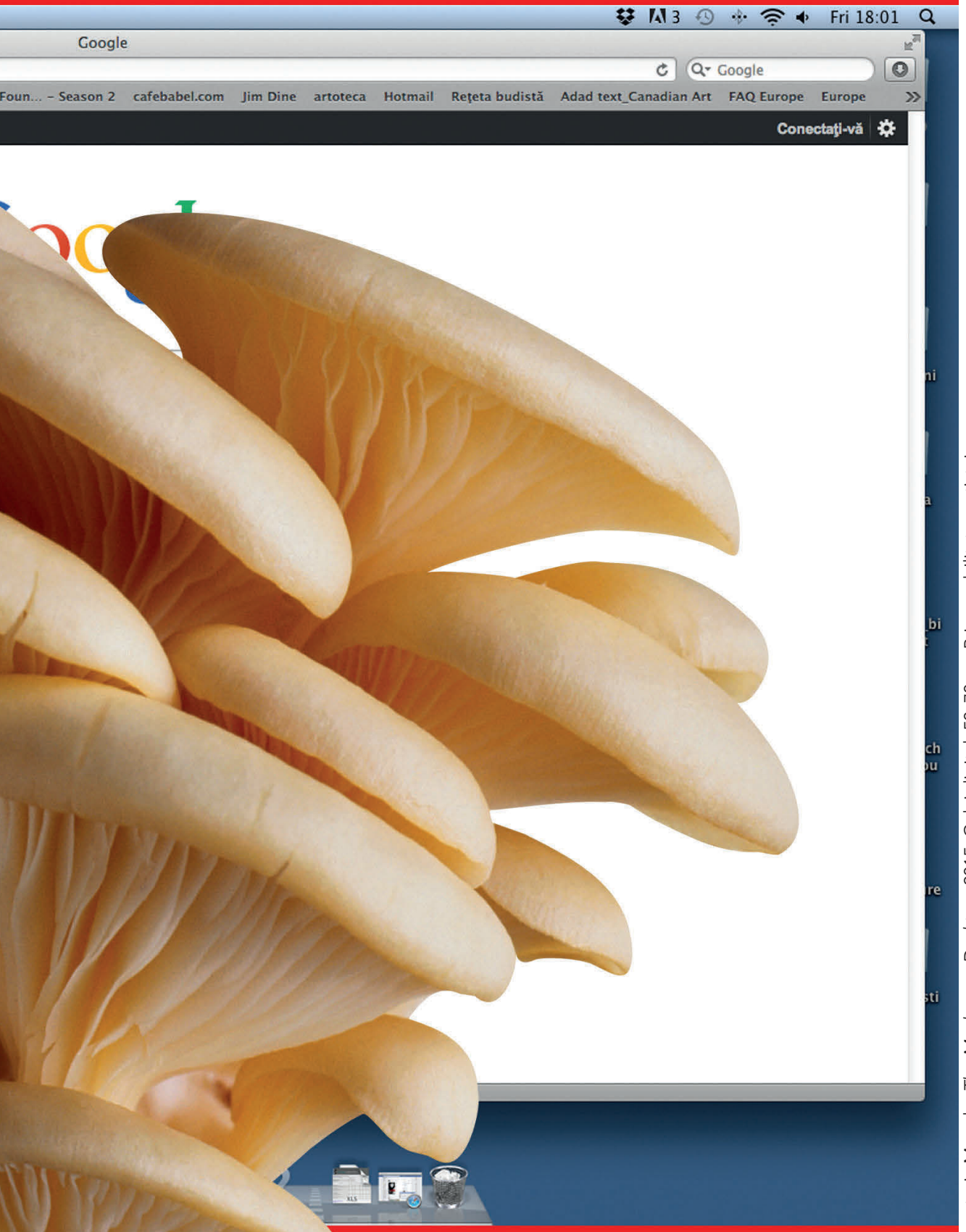
has a life of its own within the virtual sphere. For the last 2 years, she has been working on a project concerning the rise of videochat, the use of online platforms by men who pay women that can be controlled and ordered to do whatever they desire from the comfort of their own homes, using their computers or smartphones. The interactivity of the internet changes the way we think of the virtual world as being a static one. People actively engage and can influence actions, appearances, way of speaking, not just online, but offline as well. And so, in an attempt to flip the power dynamic, she performs a dominatrix on various video chat websites, where she never takes off her clothes, and actually makes money. Her art transcends the boundaries of the art world: art imitates life imitates the internet.
The artist recently presented part of her work in a Nucleu 0000 marked exhibition in Timișoara's hotspot Spațiul 2/2 alongside partner in crime taietzel ticalos. *Before the fetish,* beyond the Illusion explores the online world of sex workers who regain control over their bodies by emptying men's pockets. Two videos by Anastasia Manole performing as a camgirl are projected over two quilts made out of the artist's bills and receipts, a transmutation of the virtual onto the real. Not only that, but her work can also be read as commentary to what the Nucleu 0000 group often brings up, making a living as an artist.

← Traducere din limba engleză de Marina Oprea



Anastasia Manole, „Before the fetish, beyond the illusion", 2019. Nucleu 0007. Prin amabilitatea artistei.
Anastasia Manole, *Before the fetish, beyond the illusion,* 2019. Nucleu 0007. Courtesy of the artist.


Safari File Edit View History Bookmarks Window Help
http://www.google.ro/?gws_rd=cr&ei=Is35VMvLH-T8ywPAjYLgDg
Schema de aj...inantare.ro
Partnership ...uest - Artsy
performance...noskop Log
Delfina
+Dvs.
Căutare
Imagini
Hărți
YouTube
Gmail
Drive
Calendar
Mai multe
Untitled-1 @ 16.7% (mushroom_PN
16.67%
Exposure works in 32-bit only



Anastasia Manole, *The Mushroom Desktop*, 2015. Colaj digital, 50x70cm. Prin amabilitatea artistei.
Anastasia Manole, *The Mushroom Desktop*, 2015. Digital collage, 50x70cm. Courtesy of the artist.

George Crângașu, *Satyr,* 2017-2019. Din seria Auto-Show. Prin amabilitatea artistului.
George Crângașu, *Satyr,* 2017-2019. From the series Auto-Show. Courtesy of the artist.

GEORGE CRÂNGAȘU

Dalta și ciocanul virtual
A Virtual Hammer and Chisel

Chiar considerând munca digitală drept un alt instrument al pieței, cred că aceasta are potențialul de a emana același tip de sensibilitate ca orice alt mediu consacrat. O continuare logică a formelor de expresie anterioare, arta digitală oglindește timpul în care am crescut. Ea servește drept o platformă informațională pentru posibilități aparent nesfârșite. Similară unui stilou capabil să traseze orice formă imaginabilă, arta digitală poate genera redări extrem de fidele ale abilităților și intențiilor utilizatorului.
Personal, folosesc formate digitale pentru a explora istoria vizuală și reinterpretarea ei ca mijloc de a clarifica trecutul pentru un viitor posibil. Îmi imaginez obiectele 3D și imaginile 2D devenind pensule ori grupuri de culori. Ca elemente de sine stătătoare, acestea au potențialul de a fi țesute în tipare și idei complexe. Ele pot fi considerate într-o anumită măsură abstracte, chiar dacă poartă cu sine informație figurativă – circulând, acestea devin lipsite de încărcătura lor semantică inițială, fiind transmutate, ca un gest, într-o imagine mult mai amplă. În același timp, îmi place ideea unui ciclu perpetuat de revoluția tehnologică întrucât acesta pare să amintească de un anume tip de mașini / procesoare pe care oamenii și le-au imaginat încă din epoca industrială, dacă nu mai devreme.
Informația este digitalizată, fiind diseminată arbitrar de către internet și ajungând la un utilizator care o regurgitează ca, în final, să fie lansată înapoi în analog și în digital. Similară unui sistem digestiv, circulația informației se aseamănă unor procese biologice la care asistăm deja în natură la diferite niveluri (de exemplu, circuitul apei).
Acestea fiind spuse, nu adopt o poziție militantă pentru practica digitală ca substitut universal. Cred cu tărie că diversitatea joacă un rol esențial în intensificarea ideii a ceea ce ar trebui să reprezinte arta și, sperăm, a ceea ce reprezintă majoritatea naturii umane. Consider că practica artistică ar trebui să imite un ecosistem – cu cât mai larg spectrul de desfășurare, cu atât mai abilă devine înțelegerea noastră.

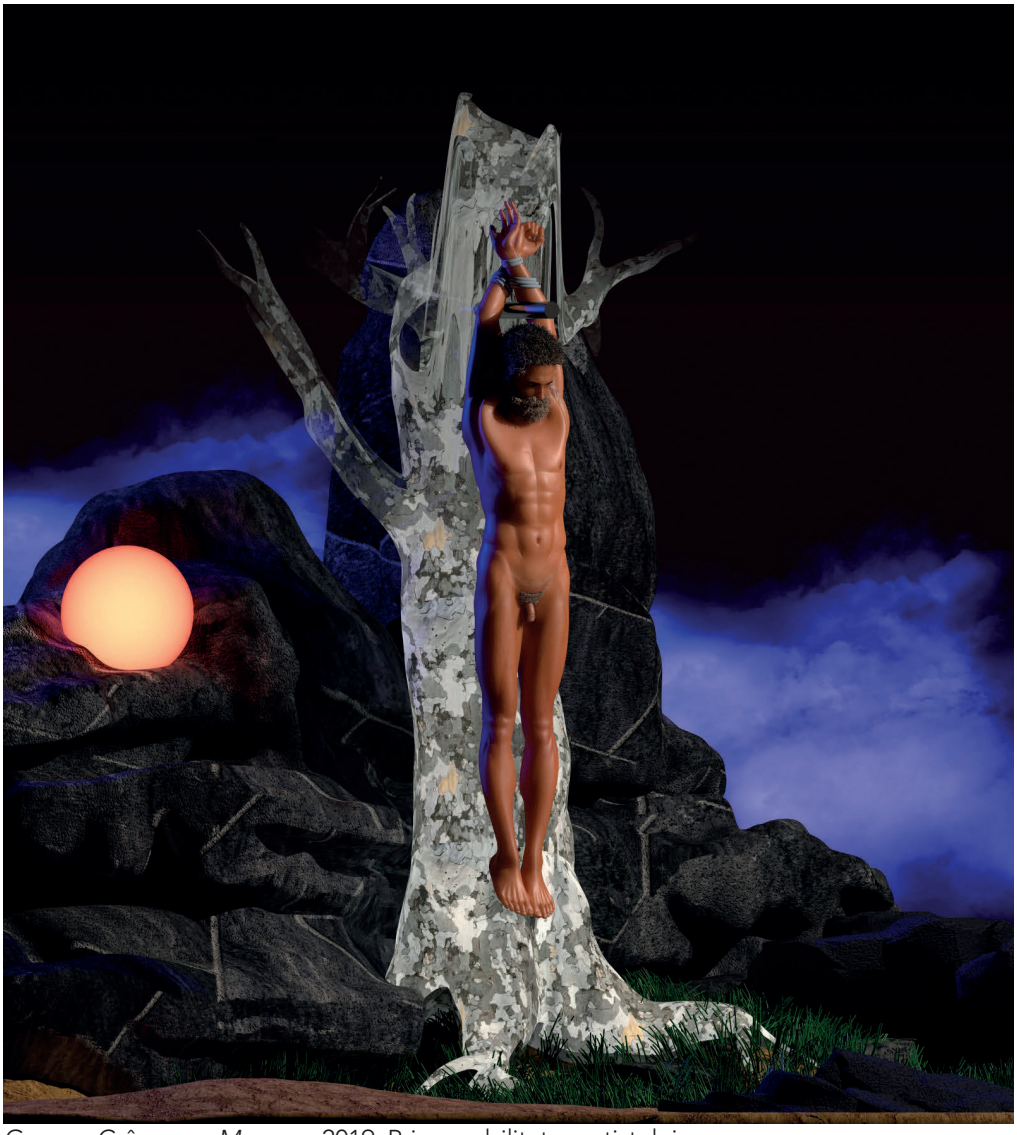
Considering digital work as being another tool of the market, I believe it has the potential to emanate the same sensibilities as any other established medium. A rational continuation of previous forms of expression, digital art is the mirrored consequence of the age we grew up in, it serves as an informational platform of seemingly endless possibilities. Similar to a pen tracing any conceivable form, it can generate high-fidelity renditions of the user's capacity and intentions. Personally, I've been using digital formats to explore visual history and reinterpretation as a means of clarifying the past for a possible future. I see 3D objects and 2D images as becoming similar to a brushstroke or a colour group, as standalone elements they carry the potential to be weaved into complex patterns and ideas. They can be considered to a certain extent abstract, even if they carry figurative information – they become devoid of their original meaning and transmuted as a gesture in a much broader picture. At the same time, I like the idea of this cycle that has been perpetuated by the tech revolution – it seems to echo the sort of processing machine people have been envisioning since the industrial age, if not for longer. Information is being digitized, it takes a haphazard route through the Internet, reaches an end user who manipulates that information, and ultimately gets thrown back into the analogue and digital world. Similar to a digestive system, it echoes biological processes that we already witness in nature at different levels (e.g. the cycle of water).
This being said, I am not taking a position to militate for digital practice as a universal substitute. I strongly believe that diversity plays a key role in enhancing the image of what art is supposed to stand for and, hopefully, of what most human nature represents. I consider artistic practice ought to mimic an ecosystem – the broader the range, the more accurate our understanding.

← Traducere din limba engleză de Georgiana Cojocaru

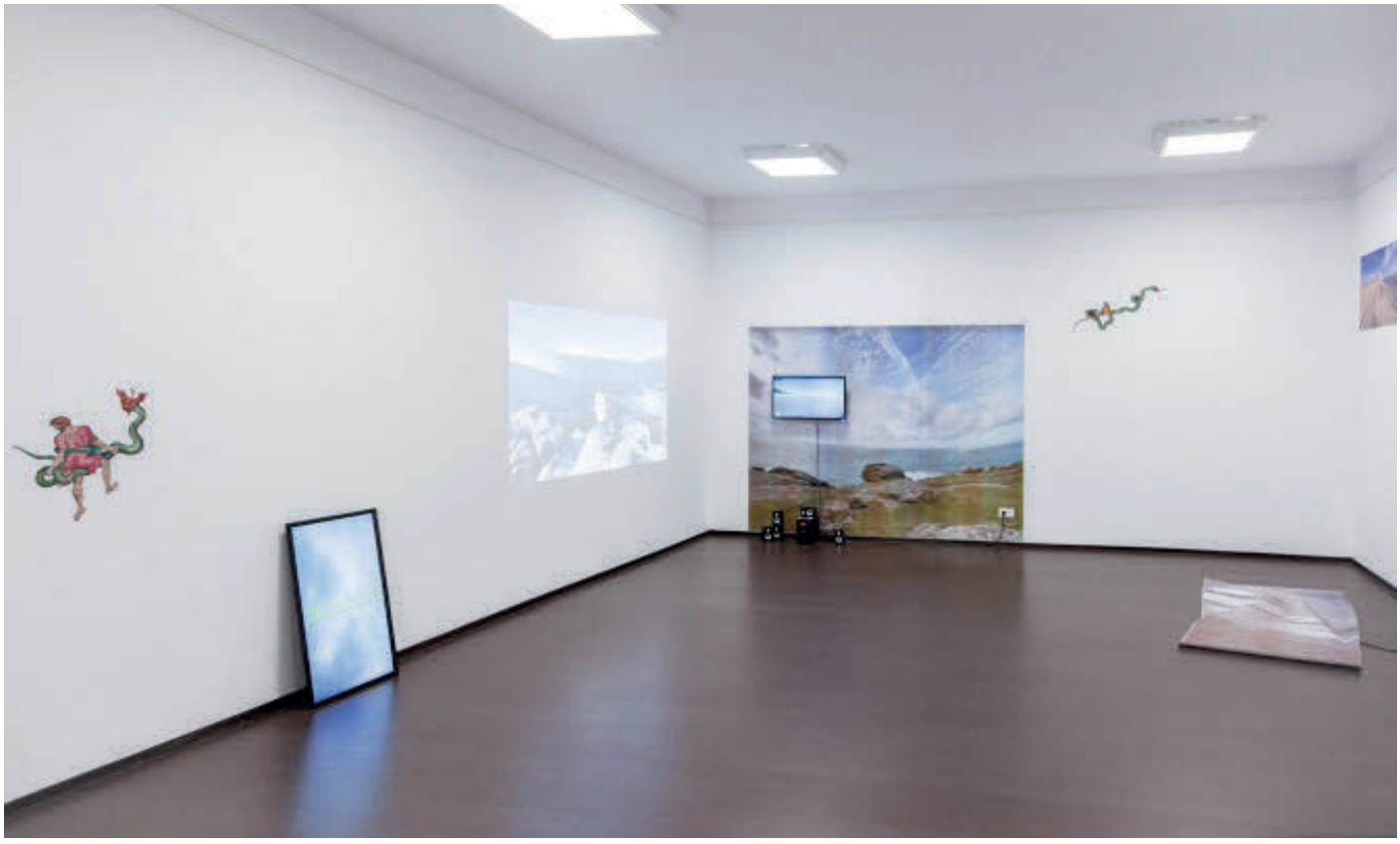
„Chiar considerând munca digitală drept un alt instrument al pieței, cred că aceasta are potențialul de a emana același tip de sensibilitate ca orice alt mediu consacrat”

George Crângașu, *BTH*, 2019. Prin amabilitatea artistului.
George Crângașu, *BTH*, 2019. Courtesy of the artist.

"Considering digital work as being another tool
of the trade, I believe it has the potential
to emanate the same sensibilities
as any other established medium."



George Crângașu, *Marsyas*, 2019. Prin amabilitatea artistului.
George Crângașu, *Marsyas*, 2019. Courtesy of the artist.



Thea Lazăr. *Let's Approach the Internet at the Speed of Dreams*, 2018. Vedere din expoziție. Prin amabilitatea artistei.
Thea Lazăr. *Let's Approach the Internet at the Speed of Dreams*, 2018. View from the exhibition. Courtesy of the artist.

Thea Lazăr, *Cum să fii tu însuți*. Captură video. Prin amabilitatea artistei.
Thea Lazăr. *How to be yourself*. Video still. Courtesy of the artist.

THEA LAZĂR

INTERVIU DE / AN INTERVIEW BY: GEORGIANA COJOCARU

G.C: *Printre subiectele recurente prezente în practica ta se numără construirea identității online, ale unor alter-ego-uri construite după chipul și asemănarea platformelor sau explorarea comportamentelor specifice internetului. Cum te poziționezi în fața acestei multiplicități de subiectivități pe care le putem îmbrățișa acum că avem posibilitatea să construim forme sintetice de identitate?*

TL: Mă poziționez întotdeauna ca observator și utilizator, îmi place să urmăresc cum alte persoane se comportă în lumea virtuală, de la postarea unor opinii politice puternice pe Facebook la alimentarea unor conflicte nesfârșite în secțiunea de comentarii, la divulgarea mult prea multor informații personale pe instagram , până la postarea unor comentarii anonime și jignitoare pe YouTube. De asemenea, platforma influențează comportamentul nostru, putem fi trei persoane diferite pe cele trei platforme menționate mai sus. Eu, de altfel, știu că o fac. Nu mă sustrag din această ecuație, dar nici nu o fac să fie despre mine. Cu câțiva ani în urmă, am lucrat la un proiect intitulat *How to be Yourself* despre autenticitatea online și formarea identității. Pe atunci am scris că „alegem să dezvăluim online doar ceea ce credem că vor alții să vadă, riscând astfel să devenim doar o fracțiune din cine suntem. Performăm în *online* și reafirmăm personalitatea noastră de acolo în viața reală. Creăm o persoană formată din idealizarea personalității noastre. Toate modalitățile prin care ne putem masca, ascunde, camufla, dezvălui, reinterpreta pe noi înșine cu ajutorul internetului ne influențează în *offline*."

G.C: *Practica ta recentă aprofundează relația dintre tehnologie și magie, dintre știință și pseudoscientă. Cum te raportezi la faptul că aceste sisteme de credință informale, neoficiale, par să funcționeze neperturbate și în perfectă armonie alături de un prezent din ce în ce mai tehnologizat? Așa cum ai amintit în expoziția* Let's Approach the Internet at the Speed of Dreams, *în prezent parcă nu există niciun conflict între utilizarea unor instrumente tehnologice sofisticate, cum ar fi browserul Google, pentru a găsi informații despre compatibilitatea noastră astrologică, pentru a ne interpreta visele sau pentru a învăța practici ale divinației.*

T.L: Este vorba mai mult despre modul în care tradițiile trecute își găsesc drumul în societățile de astăzi și despre manifestările nostalgiei. Printr-o turnură paradoxală, pe măsură ce lumea noastră devine mai „futuristă", ne ori-

G.C: *Among the recurring topics present throughout your practice are the construction of online identities, of platform-determined alter-egos or the exploration of internet-specific behaviors. How do you position yourself over this multiplicity of subjectivities one can embrace now that we have the possibility to construct synthetic forms of identity?*

T.L: I always position myself as an observer and as a user too, I love watching how other people act on the internet, from posting strong political views on Facebook and getting into vehement arguments in the comments, to disclosing too much personal information on Instagram Story, to posting nasty, anonymous comments on Youtube. The platform also influences our behavior, we can be three different people across the three aforementioned platforms, I know I am. I don't subtract myself from this equation but I also don't make it about myself. A couple of years back, I worked on a project titled *How to be yourself* about online authenticity and identity formation. Back then I wrote that "we are choosing to show online only what we think other people want to see so we become only a fraction of who we are. We are acting online and reenacting our online persona in real life. We create a persona made up from the idealization of our personality. All the ways we can mask, camouflage, hide, reveal, reinterpret ourselves on the internet are influencing us offline."

G.C: *Your recent work is immersed in the relationship between technology and magic, between science and pseudoscience. How do you relate to the fact that these informal, unofficial belief systems appear today to work perfectly well alongside an increasingly technologized present? As you stated in your series* Let's Approach the Internet at the Speed of Dreams, *there seems to be no conflict today between using a sophisticated technological tool, such as a browser like Google, for finding answers about our astrological compatibility, interpreting our dreams or learning divination practices.*

T.L: It's more about how past traditions find their way in today's societies and about manifestatios of nostalgia. As our world becomes more "futuristic," in a paradoxical twist, we look more towards tradition, as a way to adapt and remodulate the past to our tech infused present. It

entăm din ce în ce mai mult înspre tradiție, ca o modalitate de a ne adapta și remodula trecutul la prezentul nostru infuzat de tehnologie. Se pare că știința nu exclude existența pseudoștiinței. Dorința de a ne cunoaște viitorul ori destinul nu e satisfăcută de știință, așa că, la aceste întrebări, căutăm răspunsuri în stele, în palme, în cărți sau în zaț de cafea. Spre deosebire de tehnologie, acestea sunt lucruri asupra cărora noi nu avem control, dar care ne influențează în diverse moduri.

G.C: *Care ar fi intenția din spatele traducerii digitalului în lumea fizică, a materialului online, în cea a obiectelor 'reale'? Însăși materia ta primă, ce are o viață* online, *se materializează, în cele din urmă, în obiecte fizice precum instalații, printuri, ecrane. Cum crezi că aceste sfere, digital și analog (nu demult considerate separate, chiar opuse) comunică între ele?*

T.L: Întrucât *cloud*-ul este format din cabluri și servere, digitalul nu mi se pare atât de imaterial. Într-un fel sau altul, totul se traduce în materie, cu efecte ce variază între abstract și concret. Deși petrecem mult timp în spatele ecranelor, realitatea noastră rămâne, în mare parte, fizică. Nu cred că abordarea mea este una foarte intenționată, acesta e felul în care am gândit întotdeauna practica mea. Chiar dacă lucrez pe calculator, până la urmă îmi doresc ca lucrările mele să aibă o formă fizică.

G.C: *Din 2016 ești membru al Aici Acolo – un proiect* artist run *care promovează artiști tineri, emergenți, și care organizează expoziții de artă contemporană în spații nefolosite sau abandonate din Cluj-Napoca. Ai putea să-mi spui mai multe despre principiile preliminare din spatele acestui proiect sau motivele care v-au reunit pentru a forma o practică colectivă?*

T.L: Aici Acolo a fost fondată în 2015 de Edith Lazár, Flaviu Rogojan și Csibi Hajnal pentru că ne lipsea un spațiu în care artiștii tineri, emergenți își puteau expune lucrările. La acel moment, Clujul avea, pe de o parte, galerii bine cunoscute și consacrate, iar pe de altă parte, Universitatea de Artă și Design, unde unii studenți, aveau ocazia de a-și organiza propriile expoziții. Însă, locuri special destinate acestora nu prea existau. Echipa s-a schimbat puțin de-a lungul anilor și în 2016 m-am alăturat echipei într-un mod foarte organic, pentru că eram deja prieteni și am colaborat cu membrii ei în diverse expoziții anterioare. Cu toții avem opțiuni și gusturi diferite, dar într-o oarecare măsură acestea converg într-un punct comun, astfel încât intersecția intereselor noastre ajunge să se materializeze în proiectele expoziționale. De fiecare dată când un membru nou se alătură, grupului i se adaugă un nou strat de referințe, o nouă abordare curatorială (ce implică selecția artiștilor, preferințe în organizarea spațiului etc.). Astfel expozițiile ajung să fie mereu diferite într-un fel sau altul. Cred că acest lucru păstrează lucrurile interesante și incitante pentru toți cei implicați, de la artiștii cu care lucrăm până la public și bineînțeles pentru noi.

Traducere din limba engleză de Georgiana Cojocaru →

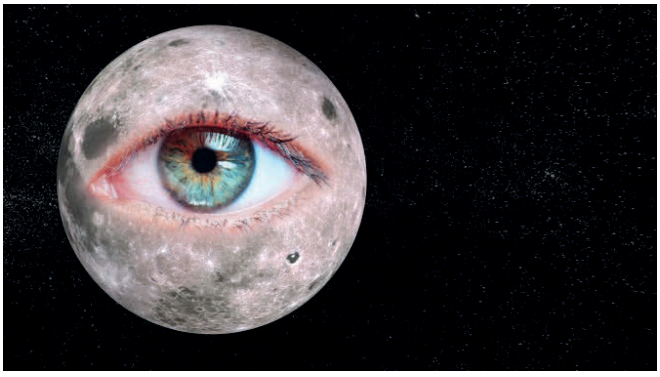
doesn't seem like science could kill pseudoscience any time soon. Wanting to know the future or our destiny are not things science could tell us so we look for them in the stars, in our palms, cards or coffee grounds. Unlike our technological tools, these are things we don't have control over but which influence us in various ways.

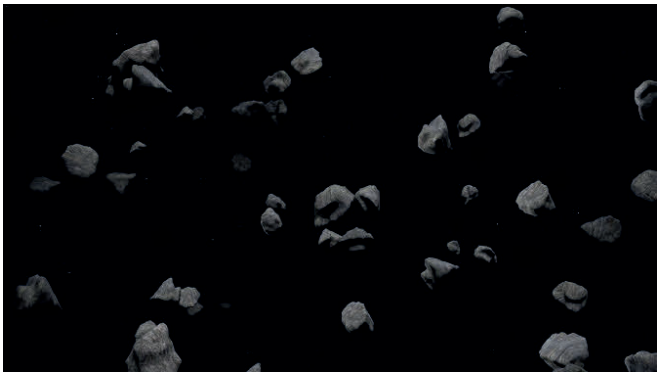
G.C: *What would be the intention behind bringing the digital into matter, of turning online material into "real" objects? Even your raw material, which lives so to speak online, further materializes into psysical forms such as installations, prints or screens. How do you think these two realms (not so long ago thought of as separate, even opposites) communicate?*

T.L: As the "cloud" is actually made out of wires and server rooms, the digital doesn't seem so immaterial to me, one way or another everything translates into matter, varying from abstract to more tangible outcomes. Although we spend a lot of time "inside" screens, our world is still very much a physical one. I don't think my approach is very intentional, this is how I always thought about my work, I make it on the computer but eventually I would like for it to have a physical form.

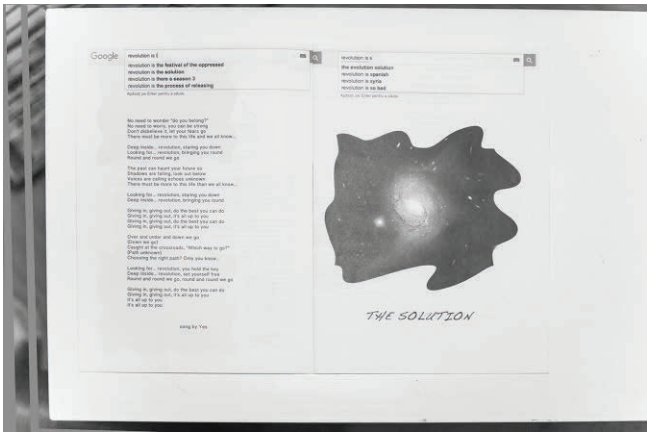
G.C: *Since 2016 you've been a member of Aici Acolo – an artist run project focused on promoting young and emerging artists by organizing contemporary art exhibitions in unused or abandoned spaces in Cluj-Napoca. Could you tell me more about the onseting principle behind this project or the reasons that brought you together to form a collective practice?*

T.L: Aici Acolo was founded in 2015 by Edith Lazár, Flaviu Rogojan and Csibi Hajnal because there was a lack of spaces for young and emerging artists to show. At that point Cluj had on one hand well-known and established galleries and on the other, the University of Art and Design, where some students, sometimes, had the opportunity to show, but there weren't really any places designated for this in-between time and space. The team changed a bit throughout the years and in 2016 I joined in a very natural way because we were friends before and I also helped to put on previous shows. We all have different likes and tastes, but to some extent they coincide, so the intersection of our interests ends up being what we show. Any time a new member joins, a new layer of likes and tastes is added to the group, with a new curatorial approach, artist selection, space preference etc., so the shows always end up being different from one another in some manner. I think this keeps things interesting and exciting for everyone involved, from the artists that we work with to the public and of course for us.



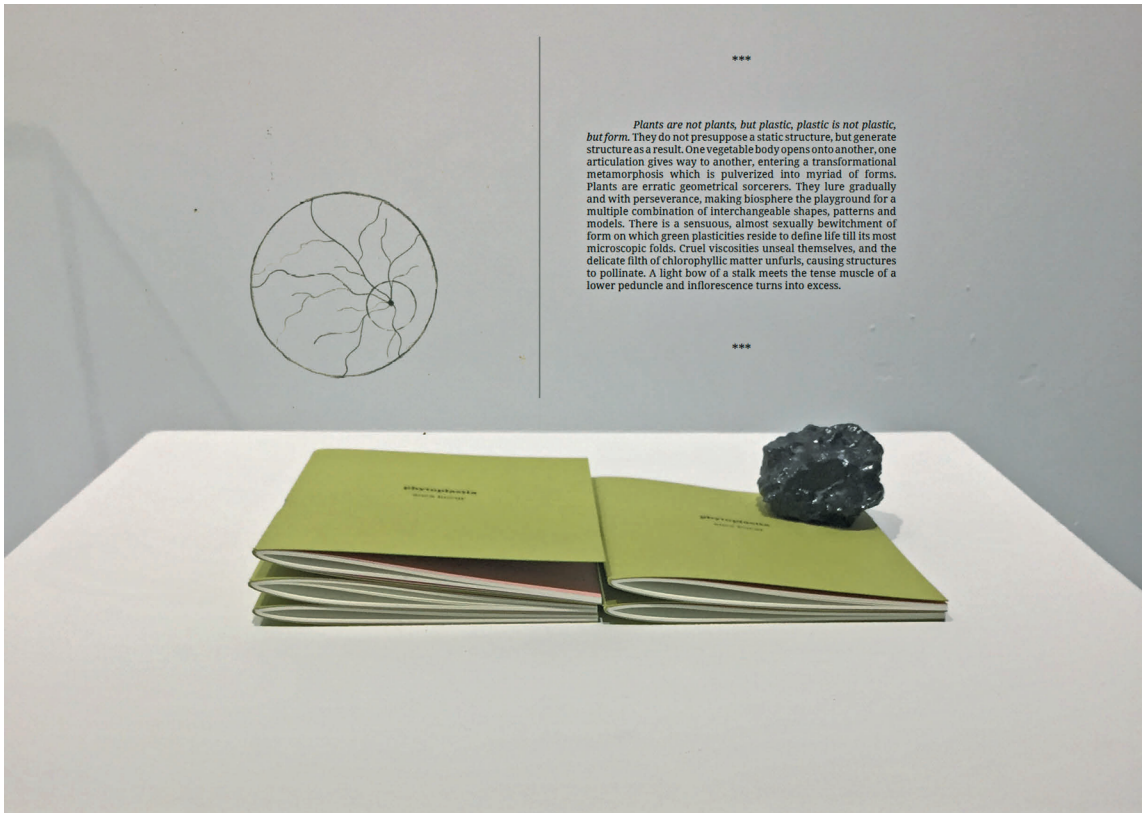


Thea Lazăr. *Through Cosmos*, 2019. Prin amabilitatea artistei.
Thea Lazăr. *Through Cosmos*, 2019. Courtesy of the artist.



Thea Lazăr. *Revolution* - Zine, 2016. Imprimare digitală A4 grayscale. 4 exemplare. Prin amabilitatea artistei.
Thea Lazăr. *Revolution*- Zine, 2016. A4, grayscale digital print. Edition of 4. Courtesy of the artist.

Anca Bucur, *Five Liter Ecosphere*, 2019. Cu Sergiu Nisioi & Phytoplastia. Prin amabilitatea artistei.
Anca Bucur, *Five Liter Ecosphere*, 2019. With Sergiu Nisioi & Phytoplastia. Courtesy of the artist.



Anca Bucur, *Five Liter Ecosphere*, 2019.
Cu Sergiu Nisioi & Phytoplastia. Prin amabilitatea artistei.
Anca Bucur, *Five Liter Ecosphere*, 2019.
With Sergiu Nisioi & Phytoplastia. Courtesy of the artist.

ANCA BUCUR

Anca Bucur e o artistă ce lucrează în stiluri nedisciplinare, cu mai multe medii, alăturând multiple zone de interes și direcții de cercetare. A studiat literatura, teoria literaturii și filosofia, spre care se reorientează, ireverent și dezobedient, încercând în același timp să le unească și să le deplaseze în coeziune cu alte discursuri și forme. În mod euristic, și-a cultivat un interes particular pentru tiparele semiotico-materiale ale limbajului, pe care le disemnează în opera sa, în poezie, scrieri teoretice, *performance*, unde îmbină deseori limbajul, sunetul, software-ul și imaginea. Practica ei e ancorată în cercetare și conceptualizări entanglate. Lucrează cu abstractizarea ca una dintre cele mai tandre și seducătoare exerciții de transformare a invizibilului în vizibil și a vizibilului în invizibil. Procesul de desfășurare al conceptului unei lucrări coincide cu lucrarea în sine, fie că e vorba de un proces de sintetizare, obfuscare sau explicare. Lucrarea e deseori aproximată unui eveniment, adică unor întâlniri specifice între diferite sfere de cercetare care se intersectează, afirmându-și zonele de co-prezență. Aceste zone de co-prezență, ce traversează conceptul și intersectează lucrarea, stabilesc cadrul și condițiile pentru ca evenimentul să se manifeste și să aibă loc. Zonele de co-prezență – singularități mobile, aproape impersonale, în mod problematic periferice – oferă conținut, delimitează agentivitatea și leagă sensul de lucrare fără a o ratifica. Acestea sunt activatoarele subterane ale conceptului – care-și arogă durabilitatea unui proces – și ale lucrării desfășurate, care marchează evenimentul. În această ecologie a gândirii și înfățișării lucrării, conceptele sunt lucruri sălbatice, neîmblânzite – asemănătoare creaturilor spectrale ce aparțin mai degrabă scintilațiilor întunericului decât luminii predicative – dezlănțuite pentru a-și afirma starea de-a lungul unui orizont polivalent. Conceptele sălbatice urmăresc să facă vizibilă mina subterană a posibilului, însă fără a o ilumina, ocolind supra-expunerea în fotosfera cunoașterii.

Adăpostindu-i practica Ancăi, traversând toate aceste straturi și răsunând în concavitățile subsolului, se află teoria. Clandestină și intrinsecă. Impersonală și intimă. Plurală ca paradigmă și compusă din punct de vedere genetic, teoria se găsește în cea mai proximă proximitate, alimentând gândirea și entuziasmând imaginația. Prin intermediul narațiunilor sale convolute, intuiția este antrenată să-și găsească un vocabular, devenind mai coerentă și transparentă, pentru a denumi conceptul. Teoria nu este doar un mediu flexibil și, uneori, foarte experimental, ci și – cel mai important – o practică a gândirii și imaginației ce stabilește relația dintre intuiție și concept sau dintre un câmp pre-semantic și unul semantic (/uneori para-semantic). Este aceea care oferă posibilitatea intuiției să devină discursivă, pentru ca apoi să devină materială. Teoria este o practică ce permite blocurilor abstracte să plutească liber și să se ciocnească instinctiv. Logica neraționalizată a intuiției permite logicii raționate a conceptului să aibă loc și să se co-iden-

Anca Bucur is an artist who works in undisciplined manners, with different mediums, combining areas of interest and fields of research. She has a background in literature, literary theory and philosophy, to which she turns disobediently while trying to compound and displace them when in cohesion with other discourses and forms. She heuristically cultivated a special interest in the semiotic-material patterns of language, which she grew to disseminate across her work, in poetry and theoretical writings, and in performances that usually fuse language, sound, software and image. Her practice is usually rooted in research and entangled conceptualizations, considering abstraction as one of the most tenderly seductive exercises in turning the invisible visible and the visible invisible. The process to unfold the concept of a work is congruent with the work itself, whether this is synthetized, obfuscated or disclosed in the work. She frequently approximates the work to an event, that is, to specific encounters between different areas of research that come together to state their zones of co-presence. Hence, the zones of co-presence that cross the concept and intersect the work state both the conditions and the frame that produce the event to come into appearance and take place. The zones of co-presence – these mobile, almost impersonal, problematically peripheral singularities – bring content, delineate agency, and collocate meaning to the work without ratifying it. They are the subterranean activators of the concept, which claims the durability of a process, and of the unfolded work, which marks the event. Within this ecology of thinking the work, concepts are rather untameable feral things – similar to spectral creatures pertaining to the scintillated darkness rather than to the predicative light – unleashed in asserting their state along a moving compound horizon. It's the underground mine of the possible that these feral concepts seek to render visible, without illuminating it, eluding the photosphere of knowledge.
Grasping these layers, echoing in the background, but sheltering her practice, is theory. Clandestine and intrinsic. Impersonal and intimate. Theory, always paradigmatically plural and genetically composite, finds itself in the closest of proximities, feeding the thought and thrilling the imagination. Through its convoluted narratives, intuition is trained to become more coherent and transparent, acquiring a vocabulary so that it may name the concept. Theory is not only a flexible and, sometimes, a highly metaphorical and experimental medium, but, most notably, a practice of thought and imagination which sets the relation between intuition and concept, between a pre-semantic field and a (sometimes para-) semantic one. It's what yields the possibility for intuition to become discursive in order to become material. Theory is a practice which gives means for the blocks of abstraction to float outspreadingly in lenient and instinctive collisions. The

tifice. Încercuindu-le și intersectându-le, ca într-o diagramă Venn, se află abstracțiunea, pe care teoria o performează.

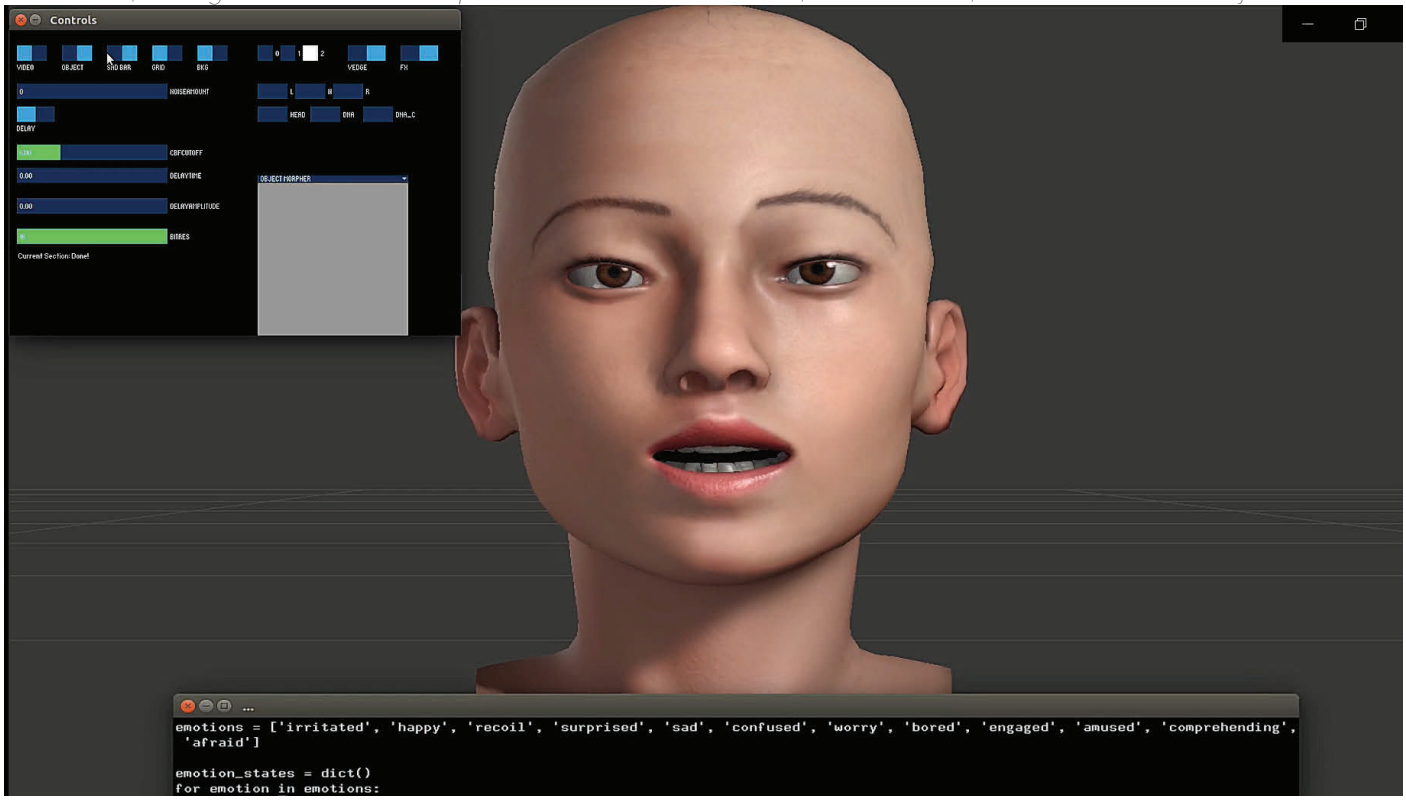
Având o înțelegere mai degrabă performativă decât reprezentaționistă a diverselor registre pe care limbajul le joacă în stările sale: umană, animală, vegetală sau computațională, Anca Bucur se bazează pe geometria materialităților sonore ale cuvintelor pentru a-i ghida mișcările în procesul scrierii. Aceasta propune un soi de de-subiectizare când ia contact cu pagina albă. Cel care mediază indeterminarea cuvintelor înspre vectorii non-euclidieni ai semnificației este mai degrabă subiectul impersonal, încă intim, însă lipsit de o personalitate stabilă, decât cel auto-referențial, care profesează un soi de eclipsă antropologică și o ideologie individualistă. În ceea ce privește compozițiile sonore, aceasta încearcă să integreze o definiție a sunetului ca fenomen și să lucreze cu frecvențele polivalente ale vocii, naturii și mediilor tehnologice.

Cercetările curente ale Ancăi investighează interferențele dintre peisajele ecologice ale multi-speciației și cosmologiile antropologice, precum și metafizica întunericului și ontologiile non-umane, fie că au legătură cu splendoarea stranie a faptelor naturale sau ale construcțiilor ficționale.

→ Traducere din limba engleză de Rareș Grozea

unreasoned logic of intuition enables the reasoned logic of concept to happen and to co-identify themselves. Encircling and intersecting them, like in a Venn diagram, is abstraction, which theory eagerly performs.
While holding a performative rather than a representationalist understanding of the various registers that language manages to display through its human, animal, vegetal or computational guise, she relies on the geometry of sonic materiality of words to guide her movements in the act of writing. She professes a sort of de-subjectification when in contact with the white page. It's more the impersonal subject, still distinctively intimate and yet deprived of a standing personhood, that mediates the indeterminacy of words into non-Euclidean vectors of signification, than the self-referential one that predicates a sort of anthropological eclipse and an individualistic ideology. As for her sound compositions, she tries to accommodate a definition of sound as phenomena and to work with the multifarious sonic frequencies that voice, nature and technological environments possess.
Her current investments regard the interference between ecological multi-species landscapes and anthropological cosmogologies, as well as a metaphysics of darkness and non-human ontologies, whether they touch on the horrid splendors of natural facts or of fictional fabrication.

Anca Bucur, *when grass cracks and helix splinters. We were never human*, octombrie 2017, și reiterată.
Anca Bucur, *when grass cracks and helix splinters. We were never human*, October 2017, and reiterated. Courtesy of the artist.



„The zones of co-presence – these mobile, almost impersonal, problematically peripheral singularities – bring content, delineate agency, and collocate meaning to the work without ratifying it. They are the subterranean activators of the concept, which claims the durability of a process, and of the unfolded work, which marks the event."

Anca Bucur, *before the sky crushed. a study on the proto-human*, 2019.
Centrul Național al Dansului CNDB, Întâlnirile Descentrat. Prin amabilitatea artistei.
Anca Bucur, *before the sky crushed. a study on the proto-human*, 2019.
The National Centre for Dance CNDB, Descentrat sessions. Courtesy of the artist.

Adrian Ganea, 2017. Captură din *Age of Earthquakes*. În colaborare cu virtuellestheater. Prin amabilitatea artistului.
Adrian Ganea, 2017. Video still from *Age of Earthquakes*. In collaboration with virtuellestheater. Courtesy of the artist.

Adrian Ganea, 2017. Captură din *On Gestures*. Parte din proiectul Data Obervation Center. Prin amabilitatea artistului.
Adrian Ganea, 2017. Video still from *On Gestures*. Part of the project Data Obervation Center. Courtesy of the artist.

ADRIAN GANEA

Am început să lucrăm la proiectul *Data Observation Center* împreună cu *virtuellestheater* în 2016 şi logica pe care am adoptat-o a fost cea a construcției de narațiuni din perspectiva datelor. Ne aflam în mijlocul unei agitații de neînțeles care părea cauzată de meme-uri virale, tweeturi, breşe în securitatea digitală şi aşa mai departe. Pentru a face lucrurile vizibile, a trebuit să ne implicăm în mecanica datelor şi să urmăm calea acestui complex aparat care mişcă datele. Unul dintre lucrurile imediat evidente în această dinamică stranie a semnalelor şi informației a fost că funcționează ca o buclă de feedback. Aceasta accelerează şi impune date specifice, ducând la bule ale filtrelor *(filter bubbles)* sau, după cum spune Google din 2008, la „noua eră a personalizării". Efectele sunt destul de drastice şi le-am simțit chiar puternic în 2016, cu *fake news,* narațiuni alternative şi modul în care s-au manifestat în politic. Dar acesta este doar un început timid, de aici înainte lucrurile devin şi mai complexe. În jurul fiecărui individ există un microcosmos care face parte din structura algoritmică elaborată *Big Data*. După cum spune Wendy Chun: „acum suntem personaje într-un univers de drame care se numeşte Big Data". Una dintre părțile care merită investigate cu privire la modul în care algoritmii dezvoltă indivizi este cea a puterii şi controlului dinamic între o persoană şi un program de calculator. Bara de căutare Google ar putea fi cel mai simplu exemplu, în care ți se oferă căutări populare care pot sau nu să-ți influențeze motoarele de căutare, gândurile sau credințele. Carole Cadwalladr argumentează, în articolul ei din *The Guardian* din 2016, ce anume poate merge prost în această *nouă eră a personalizării* şi cum aceasta se poate transforma într-o unealtă a propagandei. *

Jocurile video sunt un bun exemplu de joc de putere dintre algoritmi şi indivizi. Un subiect discutat pe larg de dezvoltatorii de jocuri este ce anume înseamnă un adversar AI *(artificial intelligence)* bun. Oricât de agresivi şi de imprevizibili ar fi, ei trebuie doar să pară astfel. Totul se rezumă la a-l păcăli pe jucător că AI-ul este un adversar foarte capabil. Cu cât sunt mai perfizi, cu atât mai bine. În exemple ca acesta, s-ar putea spune că, de fapt, jocul se joacă cu jucătorul şi nu invers.

Jocurile video reflectă fidel cât de mult spațiu fizic şi energie consumă conținutul digital. Majoritatea laptopurilor nici nu pot rula jocurile care au ceea ce industria numeşte grafică bună. Pentru acestea, ai nevoie de plăci video performante, care consumă multă energie şi se încălzesc foarte tare. Şi, oricât de mult ar fi prezentate datele din *cloud* drept materie eluzivă imaterială, ele au nevoie de mult spațiu şi de multă energie; pentru a avea o perspectivă clară, centrele de date sunt responsabile pentru aceeaşi cantitate de emisii de CO2 ca şi întreaga aviație a lumii.

Am început să lucrez la instalația mea, *On Gestures,* prezentată în cadrul proiectului *virtuellestheater, Data Observation Center,* atunci când am remarcat unele scandaluri ale

We started working on the project *Data Observation Center* together with virtuellestheater in 2016 and the kind of logic we adopted was to construct narratives from the perspective of data. It was in the midst of an unintelligible turmoil that seemed to be caused by viral memes, tweets, digital security breaches and so on. To make things visible we had to tap into the mechanics of data and follow the paths of this highly complex apparatus that pushes data around. One of the things that was immediately obvious in this puzzling dynamic of signals and information was that it works as a feedback loop. This reinforces and accelerates particular data leading to filter bubbles or what google calls since 2008 the "new era of personalization." The effects are quite drastic and we really felt them hard in 2016 with fake news, alternative facts and the way these played out in politics.

This is only scratching the surface. Only from here things get increasingly complex.. Around each individual there is a microcosm that takes part in an elaborate Big Data algorithm structure. As Wendy Chun puts it: "we are now characters in a universe of dramas called Big Data." One of the things we noticed are worth looking into is how algorithms play out individuals and what is the power and control dynamic between a person and a computer program. The google search bar could be the most basic example, where you are prompted with popular searches that may or may not influence your search, thoughts or beliefs. Carole Cadwalladr argues in an article for The Guardian from 2016 what could go wrong with this *new era of personalization* and how this can turn into a tool for propaganda. *

Video games are a good example of the powerplay between algorithms and individuals. A topic discussed at length amongst game developers is what makes a good AI opponent. Here, one goal is clear: the AI has to lose. No matter how aggressive or unpredictable they seem, they should only appear to be this way. It's all about tricking the player into thinking the AI is a very capable opponent. The more deceiving, the better. In examples like these ones, one could say that the game is actually playing the player rather than the other way around.

Also video games are a good example of how much physical space and energy digital content takes up. Most laptops can't even run games that have what the industry calls good graphics. For this you need beefy graphics cards that draw loads of power and get really hot. And as much as data in the *clouds* is marketed as elusive immaterial matter, it takes up loads of space and energy. To put it in perspective, data centers are responsible for about the same amount of CO2 emissions as the world's entire aviation.

I started working on my installation *On Gestures*, showed within *virtuellestheater* project *Data Observation Center,* as I noticed some scandals of corporations fighting over

corporațiilor care se luptau pentru patente ale gesturilor şi observând cât de stupefiant au început să se comporte măreţele corporații. Am asociat întotdeauna patentarea gesturilor cu colecția de eseuri a lui Vilem Flusser, *Gestures*, şi m-am întrebat cum ar arăta un update al opiniilor sale şi al definițiilor gesturilor în epoca *Big Data*. Aşadar, intenția din spatele lucrării a fost să înțeleg cât de autonom este comportamentul nostru în această *nouă epocă a personalizării*. Lucrarea este pusă în scenă ca un habitat artificial în care natura vie şi tehnologia digitală sunt una şi aceeaşi. În acest mediu, un video este sincronizat cu dispozitive *TENS [transcutaneous electrical nerve stimulation]*, prin care conexiunea dintre algoritmi şi indivizi poate avea loc şi prin care datele ca impulsuri electrice brute capătă formă fizică în corpurile privitorilor. Instalația mea a fost gândită ca un tip de situație *aşteptări* vs *realitate* atunci când este vorba despre înțelegerea propriului nostru comportament, precum şi a modului în care vedem şi, în special, în care nu vedem datele care ne determină comportamentul.

patents of gestures and how increasingly disturbing the almighty corporations act. I always associated the patenting of gestures to Vilém Flusser's collection of essays *Gestures* and wondered what would an update on his views and definitions of gestures in this age of *Big Data* look like. So the main intent behind the work was trying to make sense of how autonomous is our behaviour in this *new era of personalization*. The work is staged as an artificial habitat where living nature and digital technology are one. In this environment a video is synchronized with TENS devices where the intercourse between algorithms and individuals can take place and where data as raw electrical impulse would take physical form into the viewers bodies. My installation was framed as a type of expectations vs. reality situation when it comes to our understanding of our own behavior as well as how we see and especially don't see the data that determines our behavior.

* Carole Cadwalladr: "Google, democracy and the truth about internet search" in The Guardian, December 4, 2016. https://www.theguardian.com/technology/2016/dec/04/google-democracy-truth-inter-net-search-facebook

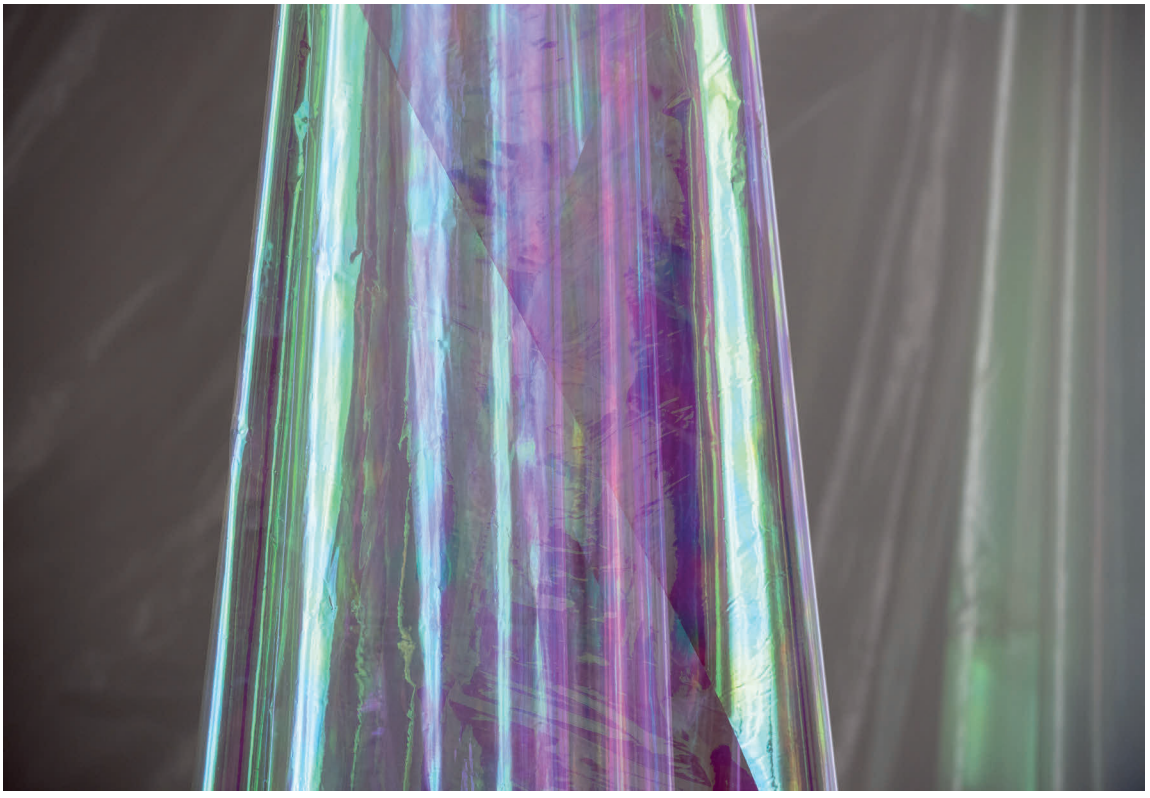
← Traducere din limba engleză de Daniel Clinci

Adrian Ganea, *No Guarantee*, 2018. Animație video 3D. Prin amabilitatea artistului.
Adrian Ganea, *No Guarantee*, 2018. 3D animation video. Courtesy of the artist.

Adrian Ganea, *If a Tree Were to Fall,* 2018. Simulare 3D în timp real a unui dansator autonom, performance. În colaborare cu artistul Ötvös Kinga în cadrul "Reciproc performativ" – programul de rezidențe pentru cercetare în artele performative acordate de Colectiv A de la Fabrica de Pensule din Cluj-Napoca, România. Prin amabilitatea artistului.

Adrian Ganea, *If a Tree Were to Fall,* 2018. Real-time 3D simulation of an autonomous dancer, performance. In collaboration with artist Ötvös Kinga as part of the residency program for research in performing arts: "Reciproc performativ" granted by Colectiv A at Fabrica de Pensule in Cluj-Napoca, Romania. Courtesy of the artist.

Edith Lázár, SKIN45^. Decor și text audio. În cadrul *SummerFest*, Akademie Schloss Solitude, 2019, Stuttgart.
Credite foto: Frank Kleinbach.
Edith Lázár, SKIN45^. Decorum and audio-text. Shown within *SummerFest,* Akademie Schloss Solitude, 2019, Stuttgart.
Photo credits: Frank Kleinbach.



Edith Lázár, SKIN45^. Decor și text audio. În cadrul *SummerFest*, Akademie Schloss Solitude, 2019, Stuttgart.
Credite foto: Frank Kleinbach.
Edith Lázár, SKIN45^. Decorum and audio-text. Shown within *SummerFest,* Akademie Schloss Solitude, 2019, Stuttgart.
Photo credits: Frank Kleinbach.

EDITH LÁZÁR

„Cum putem defini o practică ce nu poate fi deslușită?
___ este o hartă mentală?
Un text poate fi extins într-o atmosferă?
___ l-ai simți?
Unde se varsă digitalul și vizualul în material?
___ nu se află peste tot?
De ce gândești printre atât de multe ecrane?
___ nu suntem deja înveșmântați în ele?
...și apoi suprafața le ține laolaltă."

"How can you define a practice that cannot be squared?
___ is it a mind map?
Can a text be extended to an atmosphere?
___ would you feel it?
Where do the visual and the digital spill into the material?
___ isn't it everywhere?
Why do you think among so many screens?
___ aren't we already dressed in them?
...and then the surface that holds them together."

Începând ca scriitor despre artă, am văzut textul ca mediu care traversează, discută şi, în ultimă instanță, creează prespective asupra lumii artei, cu implicațiile sale sociale şi politice, dar dificil de navigat prin formate predeterminate. Potențialitatea textului, totuşi, poate că nu se găseşte în presupoziția sa despre cunoaştere ca fiind o experiență, un fel de breşă în care textura şi materialitatea pot fi sugerate. Un text poate fi un spațiu al întâlnirii. La fel, domeniul digital distribuie, depozitează şi realizează o dataificare care ajunge pe partea cealaltă drept estetică seducătoare a elementelor vizuale pe care le atingem cu o mişcare rapidă a vârfului degetului – un alt loc de întâlnire. Interesată de imaginariile care pot fi create la confluența dintre text şi digital, am dezvoltat un mod de lucru în care noțiunea de suprafață devine centrală. O suprafață, după cum subliniază teoreticiana Giuliana Bruno, începe cu pielea noastră şi se extinde la ecrane şi la arhitectură, ca o membrană care leagă medii şi forme artistice laolaltă. Pe o suprafață, se pot plia şi deplia constelații de idei şi teme care, pentru mine, preiau relația dintre corp şi tehnologie fără a le exila într-o formă anume. O suprafață îmi permite să plutesc printre practici curatoriale, scrieri despre artă, să creez teorii într-o manieră care cultivă practicile gândirii şi îl abordează pe acel „nu-încă", aproape ca o țesătură.
Din 2015, am lucrat în colective artistice şi curatoriale. Superliquidato a fost un spațiu artistic în formă de dom, mai mult ca un loc de joacă ce se ocupa în special de tehnologiile digitale şi de influența lor, dar şi un mode de

Starting as an art writer, I've seen the text as a medium that traverses, discusses and ultimately creates overviews of the art world in its social and political implications, but struggling to navigate among predetermined formats. The potentiality of the text, however, might lie not so much in its assumption of knowledge as being an experience, something of a breach where texture and materiality get to be suggested. A text can be a space of encounter. Likewise, the digital realm shares, stores and makes a dataification that gets on the other side as a seducing aesthetics of visual elements that we touch with the swiftness of a fingertip – another place of encounter. Taking an interest in the imaginaries that can be created at the confluence between text and the digital, I've developed a way of working for which the notion of surface becomes central. A surface, as theorist Giuliana Bruno underlined, starts on our skin and extends into the screens and the architecture, like a membrane that connects mediums and art forms together. On a surface, one can fold and unfold constellations of ideas and topics that, for me, take the relationship between the body and technology, without relegating them to a particular form. A surface allows me to glide across curatorial practices, art writing, and fashion theory in a manner that cultivates practices of thinking and addresses the not-yet, almost as a weaving.
Since 2015 I've been active in between artistic and curatorial collectives. Superliquidato was a dome-shaped art space, more of a playground, that especially addressed digital

gândire asemănător inteligenței de stup (*hivemind*). Aici Acolo, pe de altă parte, funcționează ca un colectiv curatorial, un proiect în mişcare ce reactivează spațiile urbane neutilizate sau abandonate din Cluj-Napoca, expunându-i pe artiştii tineri. Ce am urmărit în ambele proiecte a fost să traduc practicile gândirii într-o atmosferă: una în care vizualul, ecranele şi sunetul pot să dezvăluie o altă arhitectură a unui spațiu dat.

Putem duce o idee şi mai departe,
aproape epuizând-o, făcând-o superfluă?

Recent, practica mea a început să includă şi să insereze note autobiografice, interpretându-l pe scriitor [1] ca recipient (vorbitor) al unei forme de experiență care poate trece de la una de la alta. Propun un decorum, un termen împrumutat din practicile scenografiei, pentru a sugera spații intenționat artificiale care încurajează – şi afectează – crearea unui cadru (*setting*) în care să se întâmple altceva şi să fie povestit. În asemenea „spații decorate", povestirea devine un mediu în care poate fi adusă teoria sub camuflajul „ficțiunilor" înțelese nu ca „falsuri", ci ca posibile rearanjamente. Imaginile pot contribui la a chestiona şi construi narațiuni care să dilate trecutul în prezent, dar şi să deschidă o discuție despre posibilele viitoruri. Astfel, folosesc ficțiunea şi, mai mult, science fiction drept contingență pentru designul speculativ şi modă, drept mijloc de a aborda probleme socio-politice, probleme economice şi chestiuni legate de muncă, cum anume ne performăm pe noi înşine şi ce mantre ne atrag. În *Dressed|in Surfacing Fictions*, textul a luat forma unei lecturi performative însoțite de un decorum în care hainele second-hand au fost reîncadrate de note autobiografice, practici est-europene de transmitere între generații şi tehnologii digitale care delocalizează identitățile şi rescriu trecutul. SKIN45^, pe de altă parte, rămâne o poveste fragmentată în curs de desfăşurare, schimbând spațiile decorate care se pretează la o lectură-audio înțeleasă drept timp lent al ascultării şi imaginării. Încadrată într-o lume biotehnologică în care potențialul biomateriei şi al algoritmilor a reuşit să creeze terenuri înfloritoare, se pune problema îmbrăcării corpului în chestiune şi, în acelaşi timp, abordarea ideilor postumaniste despre obiecte inteligente, natură şi condiții precare de viață. *[Oriunde mergi, nu poți fugi de corpul tău şi de carnea ta. Pielea, totuşi, poate fi îmbunătățită. Cine o face? Cine o creşte? Cine o comercializează? Şi de ce? Într-o lume pentru care pielea ta strălucitoare şi iridescentă devine cel mai important bun al tău, un Negustor de Piele şi un Purtător de Piele călătoresc prin cele mai înfloritoare tărâmuri ale Zonelor Verzi Unite ale Europei, în vreme ce țes o hartă emoțională.]*

Atingerea şi scrisul ca o extensie a ei încă mai au un potențial transformativ, depăşind granițele dintre multele ecrane ale realității şi un fel de sentiment – întrebându-ne cum fluctuăm între ele, ce deschidere ne aşteaptă în viitor (dacă ea există).

Necunoscutul/neaşteptatul/nedoveditul
Nu-încă/neterminatul/non-linearul

După cum a sugerat odată filosoful francez Roland Barthes – cuvântul este întotdeauna deschis.

technologies and their influence as well as a way of thinking connected to the hive mind. Aici Acolo, on the other hand, functions as a curatorial collective, an 'on-the-move' project that reactivates unused or abandoned urban spaces in Cluj-Napoca showcasing young artists. What I followed in both was translating practices of thinking into an atmosphere: where the visual, the screens, and the sound may light up another architecture of a given space.

Can you take an idea further,
almost exhausting it, making it superfluous?

Recently, my practice has grown to include and insert autobiographical notes, understanding the writer's [1] as a (talking) vessel for a form of experience that can cut from one to another. It proposes a decorum, a term I borrowed from scenography practices as to suggest purposely artificial spaces that are enablers – meant to affect – to create a *setting* for something else to happen and be told. In such 'decorated spaces' storytelling becomes a medium for bringing together theory in the guise of 'fictions' seen not as an 'untrue' but as possible rearrangements. Imageries can operate to question and create narratives that stretch the past into the present, but also open a discussion about possible futures. Thus, I make use of fiction, and moreover science fiction, a contingency to fashion and speculative design, as a means to address socio-political issues, economic distress and questions of labor, on how we get to perform ourselves, and what mantras we are enticed by. In *Dressed|in Surfacing Fictions*, the text took the form of a performative lecture accompanied by a decorum where second-hand clothes got to be continuously reframed by autobiographical notes, eastern-European practices of 'handing-down', and the digital technologies that both delocalize identities and re-write the past. SKIN45^, on the other hand, remains an ongoing fragmented story, changing decorated spaces that open themselves to an audio-reading understood as a slower time of listening and imagining. Framed under a biotechnological world where the potential of biomatter and algorithms have managed to create flourishing lands, it brings the question of dressing-up the body back into question while also tackling post-humanist ideas of sentient objects, nature, and precarious living conditions.

[No matter where you go, you cannot run out of your body and your flesh. The Skin, however, you can improve. Who makes it? Who grows it? Who trades it? And why? In a world for which your shimmery, iridescent skin becomes your best asset, a Skin-Trader and a Skin-Wearer travel across the most flourishing of lands in the United Greeneries of Europe, all while weaving an emotional map.]

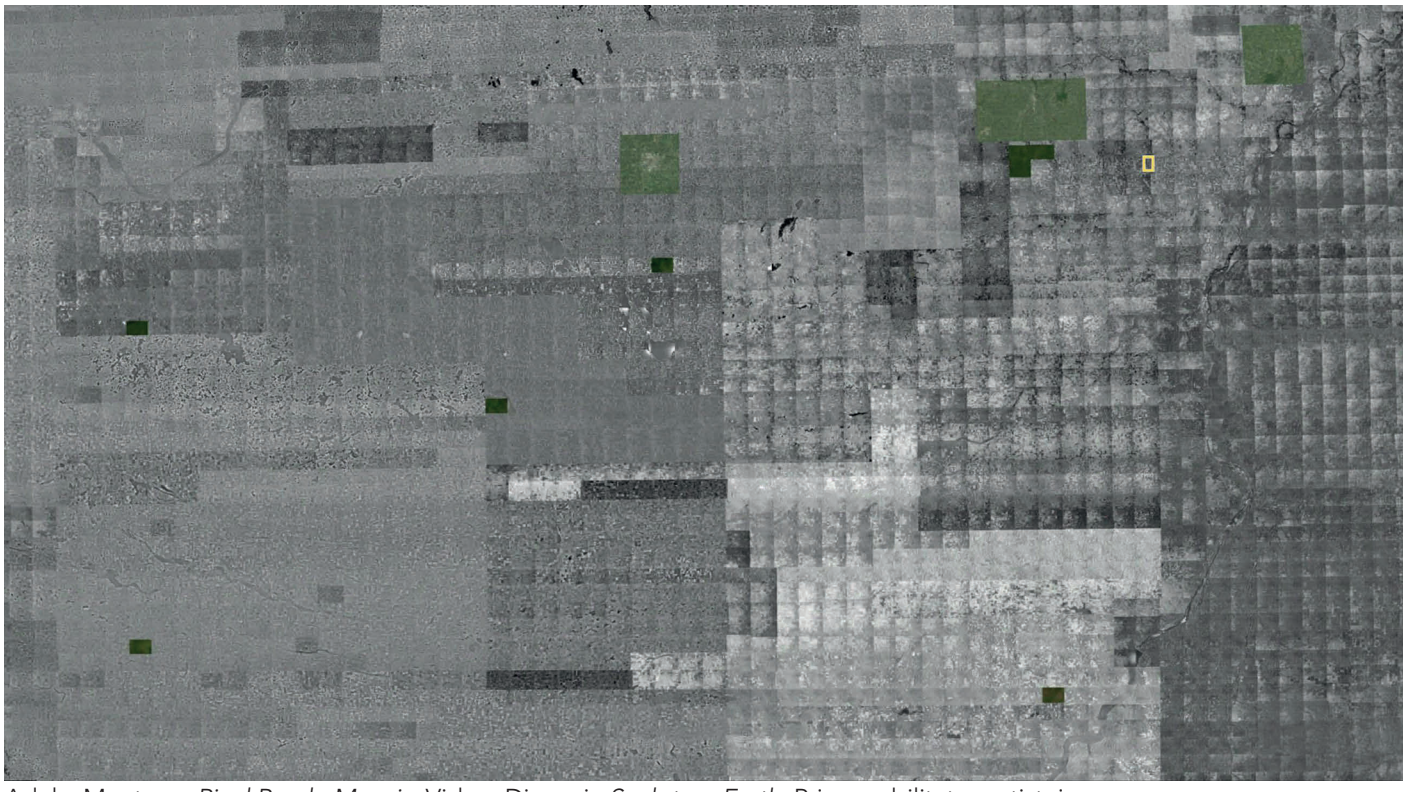
Touch, and writing as an extension of it, still holds to a transformative potential, crossing the border between the many screens of reality and something of a feeling – asking how we fluctuate between them, what openness (if any) the future holds.

the unknown/ the unforetold/ the unproven/ the not-yet/
the unfinished/ the non-linear

As French philosopher Roland Barthes once suggested – the word is always open.

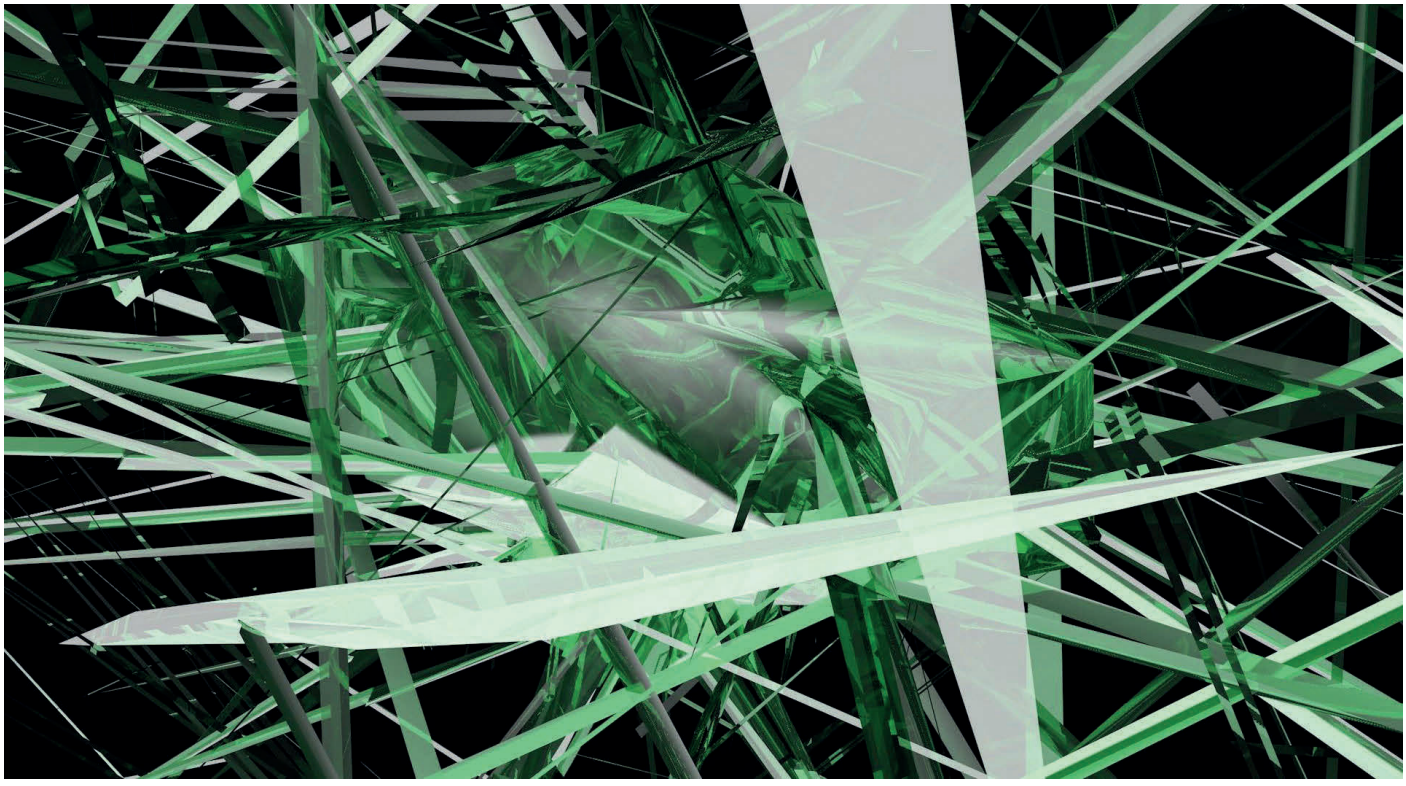
→ Traducere din limba engleză de Daniel Clinci

Edith Lázár. Detaliu decor din *Dressed.In Surfacing Fictions*, EwH, Stuttgart, 2019. Credite foto: Anna-Lena Niele.
Edith Lázár. Detail decorum from *Dressed.In Surfacing Fictions*, EwH, Stuttgart, 2019. Photo credits: Anna-Lena Niele.



Adela_Muntean, *Pixel Puzzle Mosaic*. Video. Din seria *Sculpture Earth*. Prin amabilitatea artistei.
Adela Muntean, *Pixel Puzzle Mosaic*. Video. From the series *Sculpture Earth*. Courtesy of the artist.

Adela Muntean, *XYZ*. Lucrare 3D. Din seria *Sculpture Earth*. Prin amabilitatea artistei.
Adela Muntean, *XYZ*. 3D work. From the series *Sculpture Earth*. Courtesy of the artist.



ADELA MUNTEAN

Împărțită între aceste trei roluri, de artist digital sau, oficial, media designer, cercetător doctoral şi curator, eu, Adela Muntean, explorez domeniul (post)digital contemporan; ca artist digital lucrez cu teme precum monetizarea valorii umane, simbolul banilor în discursul social, poluarea, supravegherea online, identitatea şi memoria.

Scopul meu este să creez conținut care să genereze un spațiu de reflecție pentru diferite teme, să expun partea întunecată sau erorile şi imprefecțiunile apărute în sistemele pe care le creăm. Mă interesează practicile imaginilor în mişcare în conjuncție cu noile arte media hibride şi posibilitățile deschise ale Internetului. Platformele şi resursele domeniului digital inspiră noi posibilități de reprezentare şi experiență: fotografierea şi filmarea în Google Earth, adunarea de peisaje prin camere web sau Google Street View, completarea unui parc de sculpturi cu tehnica 3D, utilizarea contului de social media pentru a crea sculptură digitală participativă sau Second Life pentru a explora prin intermediul avatarului şi istoricul browserului pentru a genera vizualizări de date. Proiectele media la care am lucrat s-au materializat în formate precum aplicarea realității augmentate (*Augmented Money*), GIF (*Lines & Dots*), sculptură 3D (*XYZ*), tur virtual interactiv la 360° (*MediaDesignExpo*), medii proiectate panoramice şi imersive (*360° CitySymphony*), obiecte programabile web-based three.js (*Live Stream Facebook)*, machinima (*Poisoned Paradise*), film digital (*Donut Talk to Me*), performance audio-vizual (*TCE*), instalație interactivă (*Multisensory Museum).* Lucrările de mai sus au fost prezentate în galerii online de net art precum Gallery T, Super Art Modern Museum, Wrong Digital Art Biennale, Homeostasis, FFF şi în cadrul expozițiilor precum SEE ME, în cadrul Times Squre Arts Alliance; Your Local 6 PM, Digital Visions, Bring Your Own Beamer (BYOB) şi în expozițiile româneşti precum Kinema Ikon şi Media Art Festival de la Arad şi Mora, Salonul de Proiecte şi Internetics, Bucureşti.

Interesele mele viitoare sunt teme precum „experiența multisenzorială asupra vizualului", „de la reprezentare la experiență", „introducerea interfețelor tactile pentru crearea de lucrări experiențiale". Mă interesează cum au ajuns mediile într-o nouă eră, invitând publicul nu doar să privească, ci şi să participe la proiectele expuse.

Divided between these three roles of digital artist or officially media designer, PhD researcher and curator, I, Adela Muntean, hereby explore the contemporary (post) digital realm: as a digital artist I work on topics such as the monetization of human value and the symbol of money in social discourse; pollution, online surveillance, identity, memory.

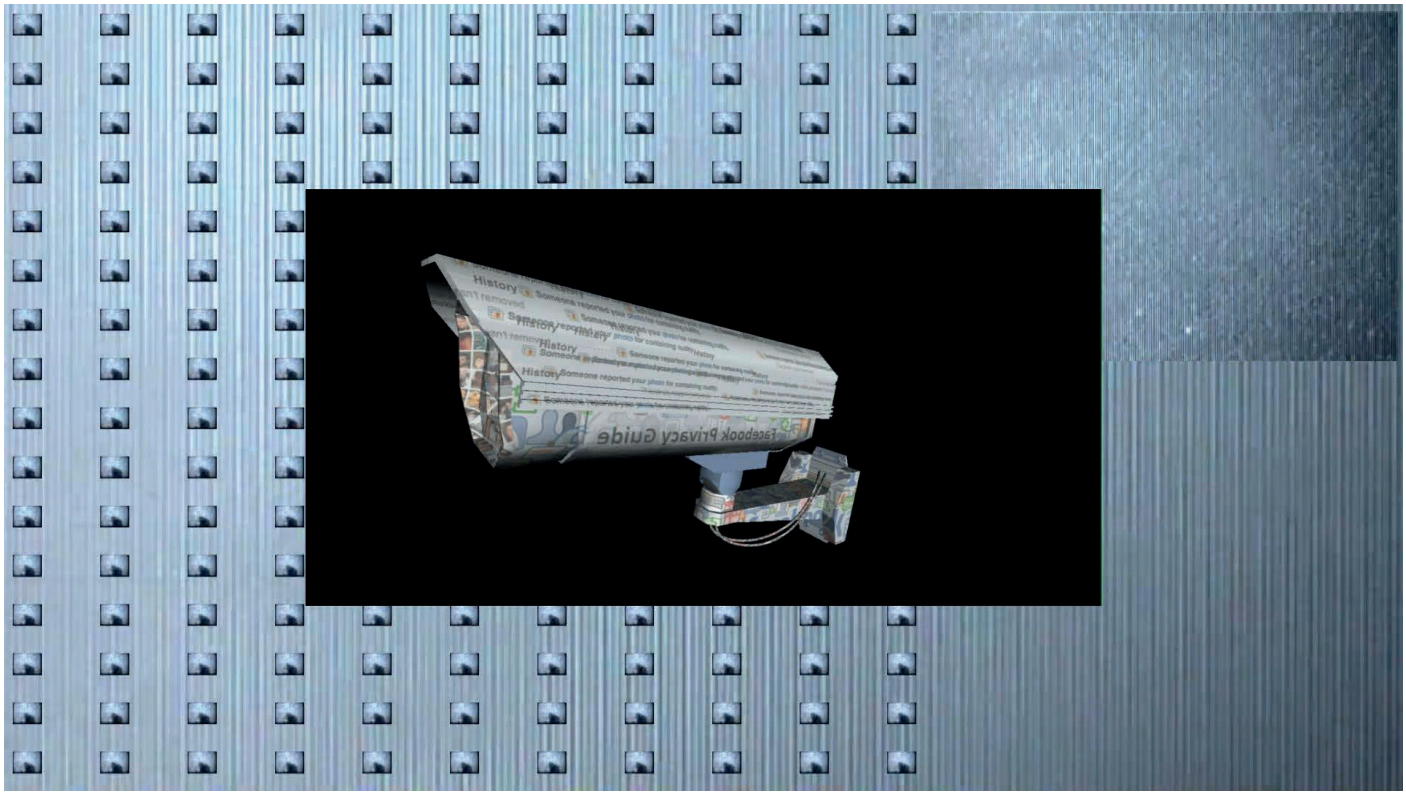
My aim is to create content which generates a reflective space for various topics, to show the dark side or the imperfections and errors that have occurred within the systems we create. I am interested in moving image practices merging with new media hybrid arts and the possibilities made available by the Internet. The digital realm platforms and resources inspire new possibilities of representation and experience: taking photographs and filming in Google Earth, collecting landscapes through webcams or Google Street View, completing a sculpture park with 3D sculptures, using a social media account for creating a participatory digital sculpture or Second Life for exploration through avatar and the browsers history to generate data visualizations. Media projects I worked on were materialized in formats such as: augmented reality application (*Augmented Money*), GIF (*Lines & Dots*), 3D sculpture (*XYZ*), 360° interactive virtual tour (*MediaDesignExpo*), panoramic immersive projected environments (*360° CitySymphony*), web based three.js programmable object (*Live Stream Facebook*), machinima (*Poisoned Paradise)*, digital film (*Donut Talk to Me*), audio-visual live performance (*TCE*), interactive installation (*Multisensory Museum*). The aforementioned works were presented in several online net-art galleries such as Gallery T, Super Art Modern Museum, Wrong Digital Art Biennale, Homeostasis, FFF and exhibitions such as SEE ME within Times Square Arts Alliance; Your Local 6 PM; Digital Visions, Bring Your Own Beamer (BYOB) and in Romanian exhibitions such as Kinema Ikon and Media Art Festival in Arad and Mora, Salonul de Proiecte or Internetics in Bucharest.

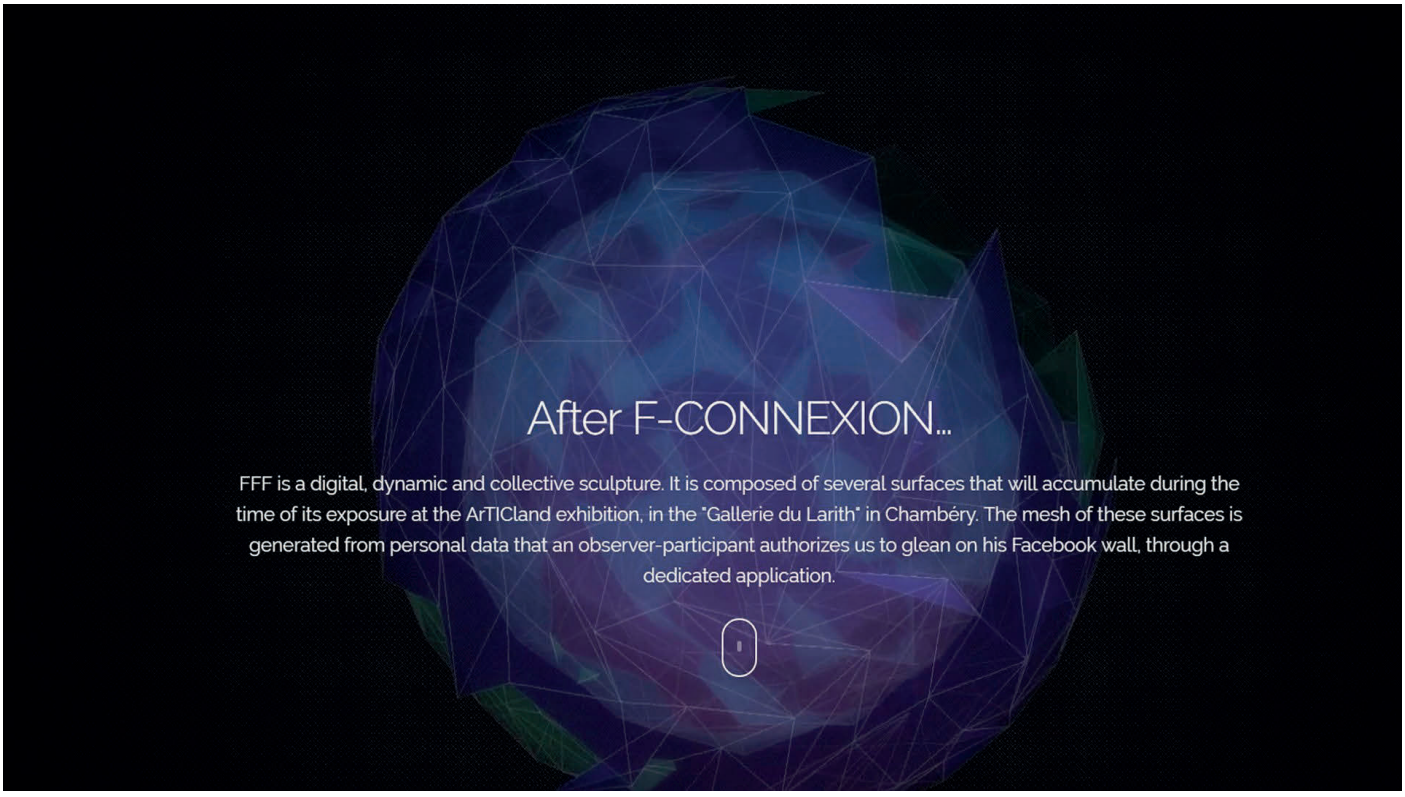
My future interests lie in topics such as "multi-sensory experience over the visual," "from representation to experience," "implementation of tactile interfaces in order to create experiential works." I am interested in how media has entered a new era inviting the audience not only to look at but to become part of the portrayed projects.

→ Traducere din limba engleză de Daniel Clinci

Adela Muntean, *Remember Andy.* Din seria *A Human Behavior.* Prin amabilitatea artistei.
Adela Muntean, *Remember Andy.* From the series *A Human Behavior.* Courtesy of the artist.

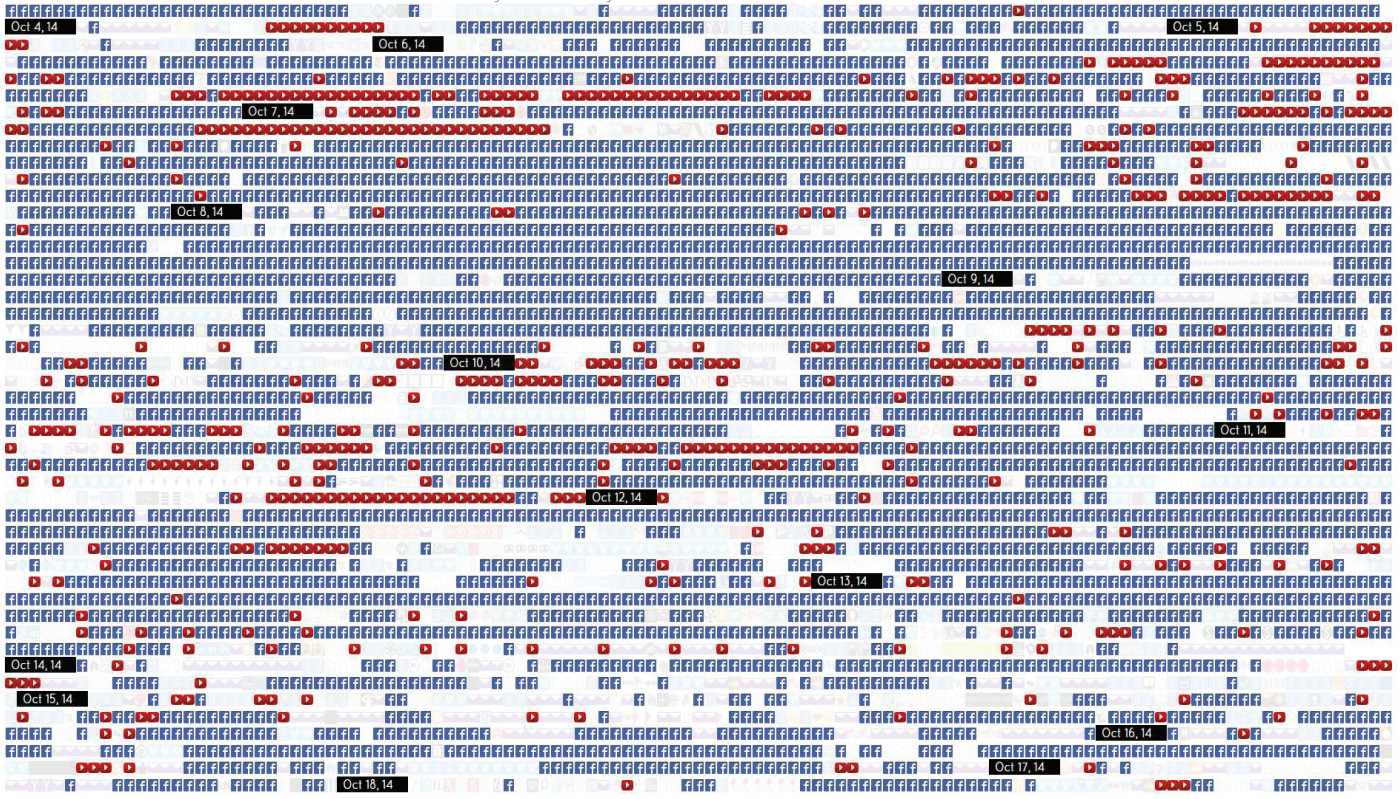
Adela Muntean, *Live Stream Facebook Surveillance*. Din seria *A Human Behavior.* Prin amabilitatea artistei.
Adela Muntean, *Live Stream Facebook Surveillance*. From the series *A Human Behavior.* Courtesy of the artist.





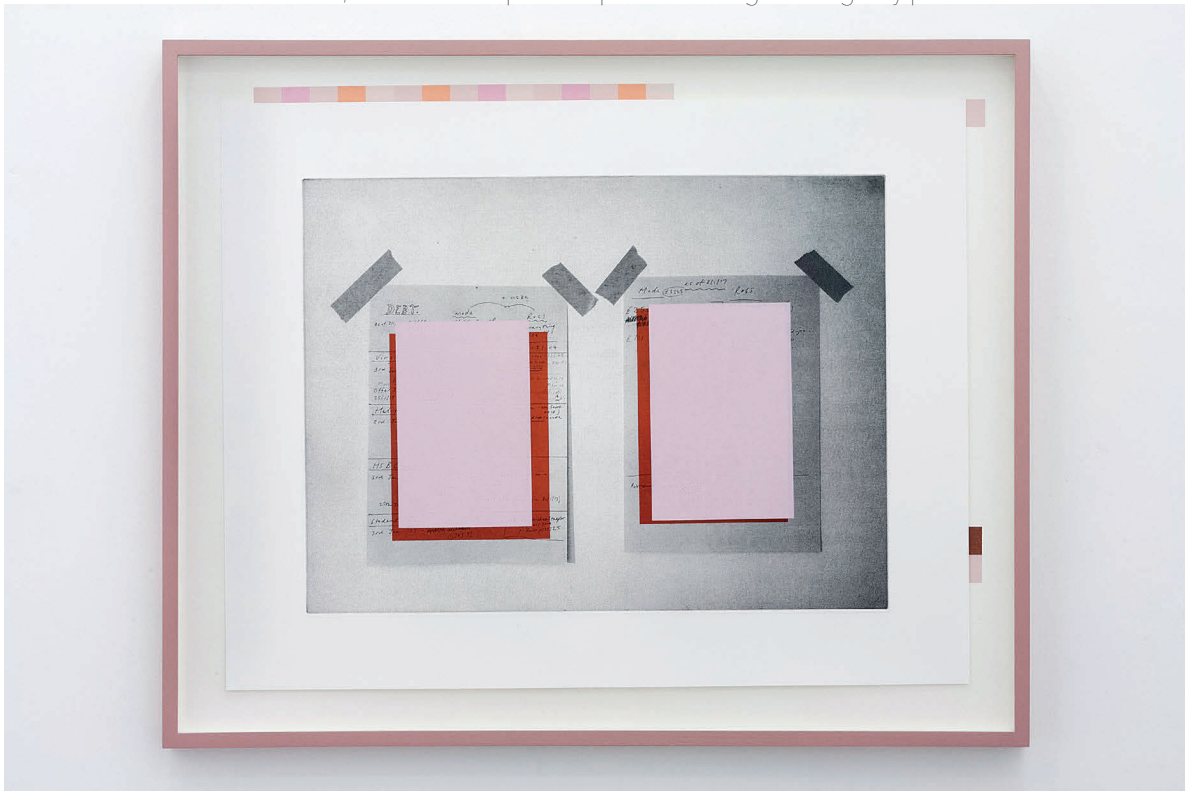
Adela Muntean, *Online Digital Sculpture 01*. Din seria *A Human Behavior*. Prin amabilitatea artistei.
Adela Muntean, *Online Digital Sculpture 01*. From the series *A Human Behavior*. Courtesy of the artist.

Adela Muntean, *Personal Social Media History*. Prin amabilitatea artistei.
Adela Muntean, *Personal Social Media History*. Courtesy of the artist.



Mădălina Zaharia, *Comfy Seating and Internet Banking*, 2017.
Folie laminată, metal, dispozitiv de internet banking. Credite foto: Tintype Gallery.
Mădălina Zaharia, *Comfy Seating and Internet Banking*, 2017.
Laminated ply, metal, Internet banking device. Photo credit: Tintype Gallery.

Mădălina Zaharia. DEBT, 2017. Serigrafie pe gravură foto cu suport digital imprimat. Credite foto: Tintype Gallery.
Mădălina Zaharia. DEBT, 2017. Screen print on photo-etching with digitally printed mount. Photo credit: Tintype Gallery.



MĂDĂLINA ZAHARIA

Dragi entuziaști,

Putem noi evada furiei exponențiale a cardurilor de credit când singura noastră armă împotriva-le este un trup firav și perisabil?

Putem noi contesta tirania matematică a ratelor noastre lunare chiar și atunci când cele mai umane și personale interacțiuni sunt reduse constant la legea rigidă a schimbului numeric?

Vom atinge vreodată nirvana financiară unde pe orice punem mâna va deveni instant o garanție incontestabilă? Și, mai important, cât va mai fi nevoie să *mințim* în legătură cu *abilitățile* noastre pentru a susține un trai mizerabil?

De ce vorbește necontenit vocea? De ce cere necontenit mâna? De ce privește necontenit ochiul?

Cum facem să scăpăm de obligații fără să fim *pansați,* fără să fim *legați* la propria noastră răscumpărare? Cum cuantificăm propria noastră libertate când însăși actul de a măsura este opresiv?

Se întrezărește vreun sfârșit sau suntem veșnic condamnați la o viață de plăți și despăgubiri eterne? Putem pune *capăt zilei* atunci când înaintea noastră se așterne o noapte constantă și sufocantă?

Dacă *"a credita"* înseamnă *"a crede"*, de ce nu îmi acordă banca un overdraft mai mare?

Știam să ne *rugăm* înainte să știm să *numărăm*? Dacă finanțele ne dictează morala și vocabularul justificat, câtă încredere să avem în definițiile *binelui* și *răului*?

Încrederea… o modalitate de deține bunuri.

Mai este poezia în siguranță atunci când propria-i limbă și corp sunt constant corupte și confiscate de jargonul financiar? Mai pot artiști concura cu avalanșa de termeni și abrevieri? Cu **AP ASP ASAP BAU B2B B2C B2G CAPEX CAPM CDO CDS CFD CFC CFOPEX CMA COB COGS CPI CPU CSR CRM C2B CX CKM DDA DI DMA DR DSP DTP DVP DSO DPO ECS EAR EBITA EBITDA ECB EDI EFSM EFTPOS EPS EXP EOB EOD EOM ETA ETD EMI EPC ECGC EXW FDP FOB FIFO FOMC FPO FIX FSA FX FYI FOC FYA FYF**

Dear enthusiasts,

Can we really evade the exponential fury of our credit cards when all we have to fight with is a feeble and perishable body?

Can we dispute the mathematical tyranny of our monthly interests when even the most human and personal interactions are constantly reduced to the rigid rules of numerical exchange?

Are we ever going to achieve financial nirvana when everything we touch becomes an instant and unflappable liability? And more importantly, how long do we have to *lie* about our *abilities* in order to sustain a measly living?

Why is the voice always speaking? The hand always carving? The eye always watching?

How do we escape obligation without being *bandaged,* without being *bonded* to our own redemption? How do we quantify our own freedom when the very act of measuring is oppressive?

Is there any end in sight or are we forever condemned to a life of payments and endless restitutions. Can we actually *call it a day*, when all we have ahead of us is a constant and stifling night?

If *'to credit'* is *'to believe'*, why isn't the bank granting me a bigger overdraft?

Could we even *pray* before we learned how to *count?* If finance is dictating our moral and righteous vocabulary, how much should we *trust* its definitions of *right* and *wrong?*

Trust… A means of holding assets.

Is poetry even safe when its language and body are constantly corrupted and confiscated by financial jargon? Can artists compete with this avalanche of terms and abbreviations? With **AP ASP ASAP BAU B2B B2C B2G CAPEX CAPM CDO CDS CFD CFC CFOPEX CMA COB COGS CPI CPU CSR CRM C2B CX CKM DDA DI DMA DR DSP DTP DVP DSO DPO ECS EAR EBITA EBITDA ECB EDI EFSM EFTPOS EPS EXP EOB EOD EOM ETA ETD EMI EPC**

FTE GAAP GAAS GDP GDR GFCF GL GMV GP GPO GRN GRNI GSV GVC GMROII HR HQ HDR HMRC IAS ICB ICRM IE IFRS ILCLP IMF IPO IR IRS ISIN ISM IYR IPT JIT JIS JST KIBOR KPI KYC LBO LC LIBOR LE LIFFE LIFO LLC LME MBS MGMT MIC MOQ MOU MPC MRO MRP MSOD MSRP MWC NAV NCBO NCND NDA NII NIM NOA NOI NOPAT NPL NPV NTE NYMEX NYSE OC OCF OECD OEM OTC OIBDA PA PAT PBT PEG PEX PI PMAC PO POS PPP PPI PR PHEK PTD QC QTD RBI RBA RE RFI RFP RFQ RFX ROA ROCE ROE ROI ROIC RONA ROS RR RSP SAAS SCM SCBA SEBI SEC SIR SIOP SIV SKU SME SOHO SOX SROI SOP SOW SLA SUA TCO TCV TSR TB TBD TBC TQM TOTW TTM UPS VAD VAT VAR VC WACC WC WFH WLL WTI WVN WHT WTO WTD YTD YTG YOY YTC ZOPA.

Mai pot cuvintele și literele descrie pe-ndelete epuizarea și dezorientarea conturilor noastre la banca; mai pot ele trasa și articula vidul colossal din interiorul portofelelor noastre electronice? *Niciodată până acum* nu s-a mai întâmplat ca golul să fie descris cu atâta grație și obiectivism de un flow neîncetat de cifre… și numere.

Mai pot figurile și sumele garanta vreodată plăcerea de neobținut a prezentului sau suntem destinați pentru totdeauna unui viitor nestăpânit și nesupus?

Când va deveni *atunci, acum* și când va deveni *acum, nu?*

Cum putem noi refuza această *greutate* când chiar și sufletele noastre au devenit transferabile? Salvarea s-a bazat mereu pe insolvență?

De ce sunt atât de multe întrebări dar nu sunt niciodată răspunsuri? De sunt atâtea propoziții care se găsesc în nevoia disperată de un punct la final? Ne putem măcar încheia frazele când se presupune că gențile noastre nu au fund?

Din ce în ce… *mai puțin.*

ECGC EXW FDP FOB FIFO FOMC FPO FIX FSA FX FYI FOC FYA FYF FTE GAAP GAAS GDP GDR GFCF GL GMV GP GPO GRN GRNI GSV GVC GMRO-II HR HQ HDR HMRC IAS ICB ICRM IE IFRS ILCLP IMF IPO IR IRS ISIN ISM IYR IPT JIT JIS JST KIBOR KPI KYC LBO LC LIBOR LE LIFFE LIFO LLC LME MBS MGMT MIC MOQ MOU MPC MRO MRP MSOD MSRP MWC NAV NCBO NCND NDA NII NIM NOA NOI NOPAT NPL NPV NTE NYMEX NYSE OC OCF OECD OEM OTC OIBDA PA PAT PBT PEG PEX PI PMAC PO POS PPP PPI PR PHEK PTD QC QTD RBI RBA RE RFI RFP RFQ RFX ROA ROCE ROE ROI ROIC RONA ROS RR RSP SAAS SCM SCBA SEBI SEC SIR SIOP SIV SKU SME SOHO SOX SROI SOP SOW SLA SUA TCO TCV TSR TB TBD TBC TQM TOTW TTM UPS VAD VAT VAR VC WACC WC WFH WLL WTI WVN WHT WTO WTD YTD YTG YOY YTC ZOPA.

Can words and letters fully describe the depletion and disorientation of our bank accounts; can they accurately trace and articulate the colossal vacuum inside our e-wallets? *Never before,* has emptiness been so gracefully and objectively defined by an incessant flow of digits…and numbers.

Will figures and sums ever grant us the unattainable pleasure of the present or are we forever destined to an irrepressible and unruly future.

When will *then* became *now* and *now* become *no?*

How are we going to refuse this *burden* when even our souls have become transferable? Is salvation always relying on insolvency?

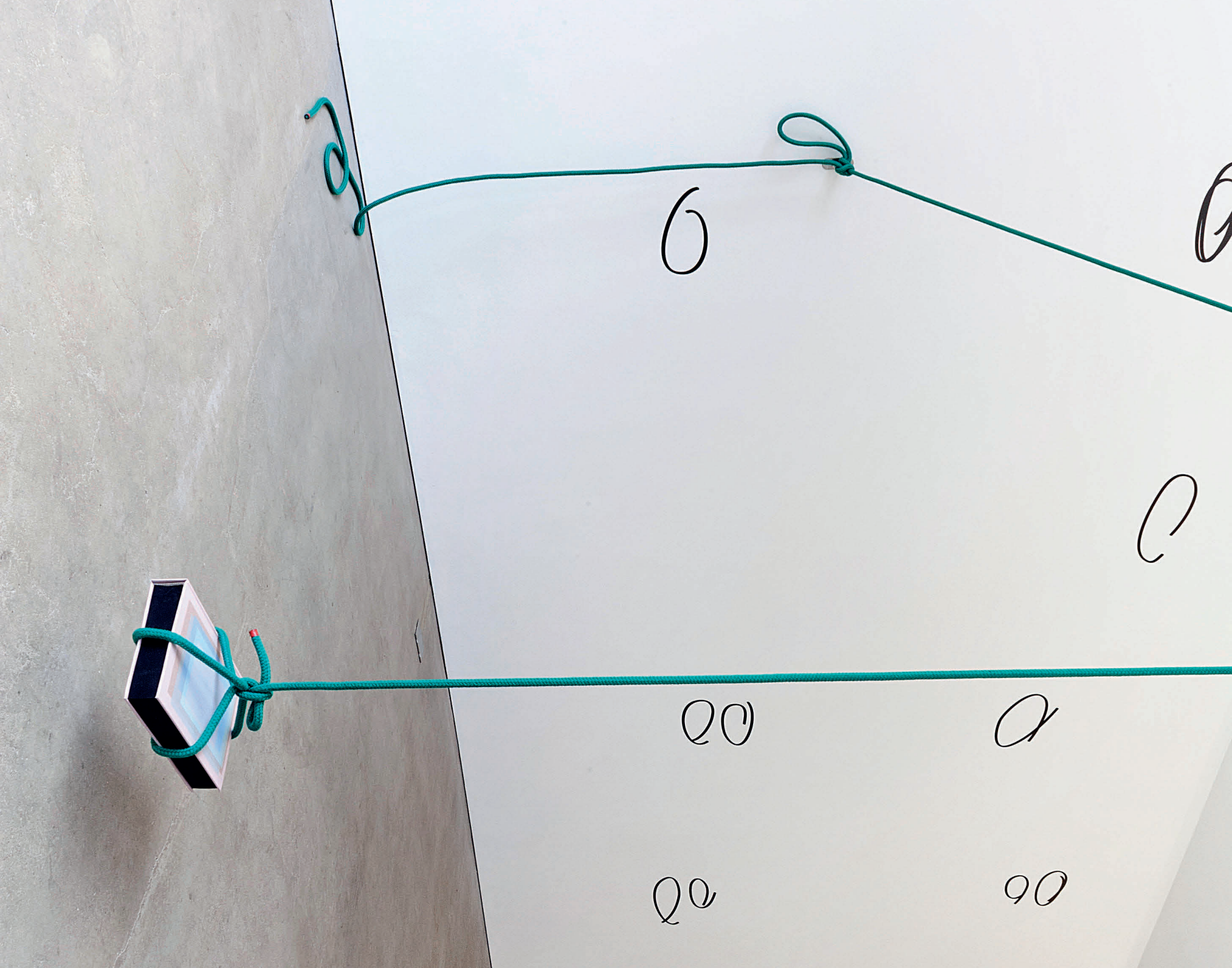
Why are there so many questions but never any answers? Why do so many sentences, *find themselves,* in the desperate need of a full stop? Can we even end our *phrases* when our own purses are expected to be bottomless?

Less… less and less.

Traducere din limba engleză de Marina Oprea →

lateral /a-side →
Mădălina Zaharia, *Desen nesfârșit* (Foi pentru bilanț completate de la 26 iunie și până la 23 august 2017), 2017.
Vinil pe perete. Credite foto: Tintype Gallery.
Mădălina Zaharia, *Endless Drawing* (Balance Sheets between 26th June and 23rd August 2017), 2017.
Vinyl on wall. Photo credit: Tintype Gallery.

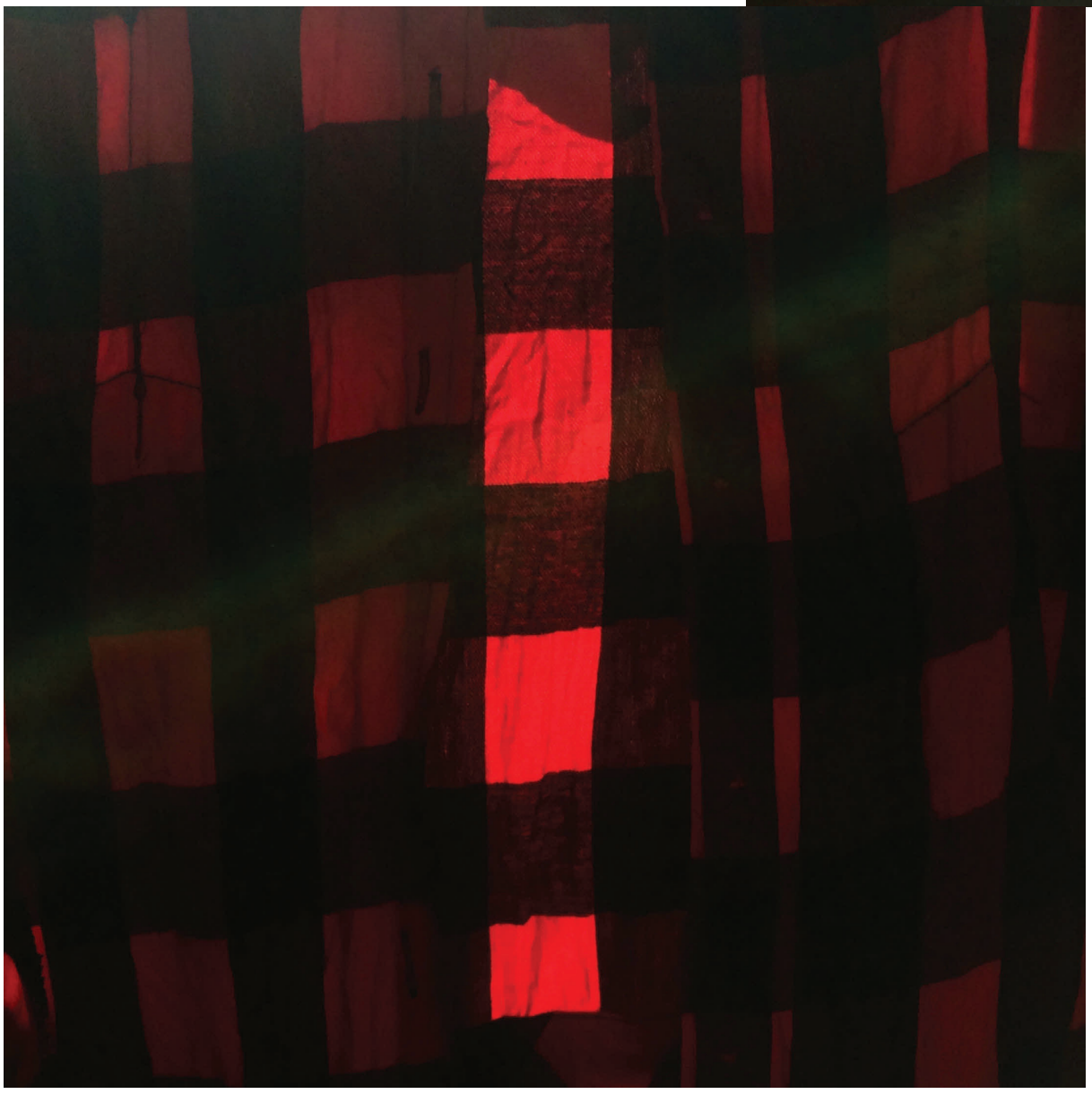
următoarea / next ↘
Mădălina Zaharia. DEBT. Tintype Gallery. Captură din instalație, 2017. Credite foto: Tintype Gallery.
Mădălina Zaharia. DEBT. Tintype Gallery. Installation shot, 2017. Photo credit: Tintype Gallery.



DEBT

CLEANING
Service
Repairs

Anticorp Solar. Seria 1: *vestnik*, 2019.
Prin amabilitatea artistului.
Anticorp Solar. Series 1: *vestnik*, 2019.
Courtesy of the artist.



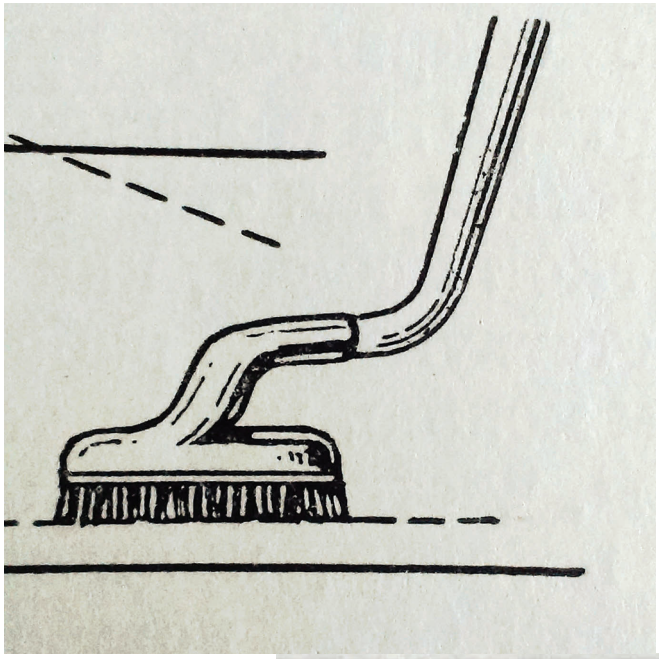
ANTICORP SOLAR

Anticorp Solar, artist vizual și sound artist din București. Practica sa (imagine, video, instalație, text, performance) este focusată pe o abordare ludică, afectivă și spirituală a „spațiului" – mediu în care obiectele (dispozitive tehnologice, verbale, desene, congregații de fotoni, indivizi fragmentari, entități suprapus-hibride între suprafețe translucide și corpuri opace) apar ca personaje vii și intră în dialog cu lumea pe care o populează. Alfabetul acestei comunicări e transrațional, sintaxa frazei e cea a privirii transformative. Există o preocupare pentru conceptul de „minor" – *Micul-Viu* semiascuns în spațiul utilitar și virtual, sau, uneori, într-un sufix, într-o sublimă iluzie tipografică. Sunt subliniate fracțiuni de individuare incipientă care se întâmplă în procesul transformativ educațional. La nivel textual, denumirile lucrărilor conțin expresii idiomatice, sintagme apropriate și jocuri fonetice, reinterpretate în cheie speculativă (wash with me, tactic talk, look up milk) și etimologică (*domestic observants).* Narațiunile emergente pot fi folosite ca mijloace de reflecție asupra unor forme de credință sau concepte vitale precum transcedență, dimensiune, autonomie, determinism și relația dintre realitate și ficțiune.
Practica de sound art se concentrează pe spațiul în care obiectele sonore (instrumente, un fonem dintr-un fișier audio educativ, un claxon din stradă intrat pe fereastră și filtrat printre paginile răsfoite ale unei broșuri, un evantai discordant de foșnete prietenoase) trăiesc și interacționează poliritmic. Este prezent și metronomul multi-personaj, sunt amplificate scârțâielile vitalizante din mecanica exercițiului. Din 2018 lucrează împreună cu Cosmina Moroșan în practici precum "Performing Vitality" – lecture/performance cu intervenții sonore, rediscutând poetic teoria individuației și filozofia obiectului tehnologic, sau Autem – un duo electronic/experimental în care pasaje de blastbeat-uri se succed cu momente ritmic-hipnotice și invocații poetice. A născocit termenul de „toygrind" pentru a descrie stilul EP- urilor "At The Traffic Lights" și "Groundlevel Repercussions", care redau atmosfera spațiilor de joacă domestice sau exterioare din perspectiva jucărioarelor într-o manieră diminutivă, dar intensă.

Expoziții și publicații: **2019**: Found Friends@Meet Factory Open Studios, Praga, Cehia – expoziție și performance „Vitality" cu Cosmina Moroșan, **2018**: ODD Theory – seria de imagini „Makeshift Wanderer/The Event/Incident Light", **2017**: Festivalul Liminal, publicația Mindcraft Stories. The Good Life Issue – pictorial „Sentient", expoziția Inhabitants@Make A Point, București

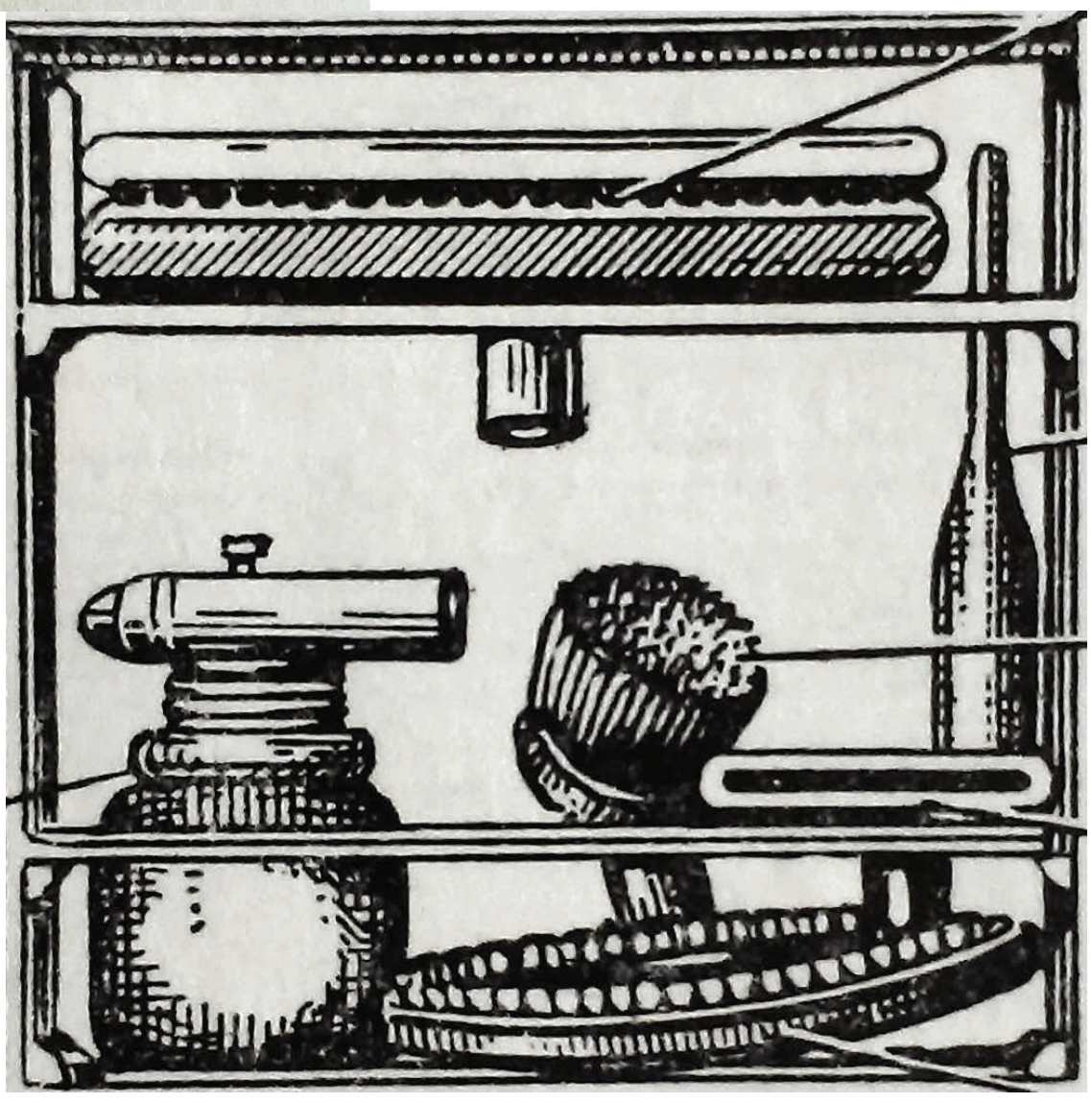
Anticorp Solar, visual and sound artist from Bucharest. His practice (image, video, installation, text, performance) focuses on a ludic, spiritually and emotionally driven approach to "the space" in which objects (home appliances, verbal objects, drawings, congregations of photons, fragmentary individuals, overlapping, hybrid entities between transparent surfaces and opaque bodies) act as living characters and enter in conversation with the world they inhabit. The alphabet of this communication is transrational, the syntax is that of the transforming based stare interaction. There is a concern for the concept of "the minor" – *The Little-Alive* that is partly concealed within utilitarian and virtual space, in a suffix or in a sublime typo. The practice underlines fractions of emerging individuation within the processes of educational attainment. The names of the visual works often contain idiomatic expressions, appropriated phrases and phonetic word plays that can be reinterpreted in speculative (wash with me, tactic talk, look up milk) and etymological keys (domestic observants). The transposed narrative is used as a means of reflection on various systems of belief and living concepts such as transcendence, dimension, autonomy, determinism and the relation between reality and fiction.
His sound art practice focuses on the ways in which sonic objects (instruments, a phoneme chipped from an educational audio file, the sound of a distant car horn that flew in from the street, filtered by flipping through the pages of a booklet, a discordant fan of friendly swishes) come alive and interact with each other in a polyrhythmic manner. The metronome acts as the multi-character, the vitalizing squeaks from the mechanics of practicing are amplified. As of the year 2018 he works live together w/ poetess and performer Cosmina Moroșan within practices such as *Performing Vitality* – lecture/performance rediscussing the theory of individuation and the philosophy of the technical object with sound interventions, and the electronic/experimental music duo Autem – a project in which high-tempo blasting sections shift into hypnotic, odd-time beats layered with noises and poetical invocations. He coined the term "toygrind" to describe the sound of the EPs *At The Traffic Lights* and *Groundlevel Repercussions* which conveys the atmosphere of indoor and outdoor playgrounds from the point of view of toys and knickknacks in a diminutive but fierce manner.

Exhibitions and publications: **2019**: *Found Friends* @ Meet Factory Open Studios, Prague, Czech Republic – exhibition and performance *Vitality w/* Cosmina Moroșan, **2018**: ODD Theory – visual series *Makeshift Wanderer/ The Event/Incident Light*, **2017**: Liminal Festival, publication Mindcraft Stories. The Good Life Issue – pictorial *Sentient,* exhibition Inhabitants@Make A Point, București



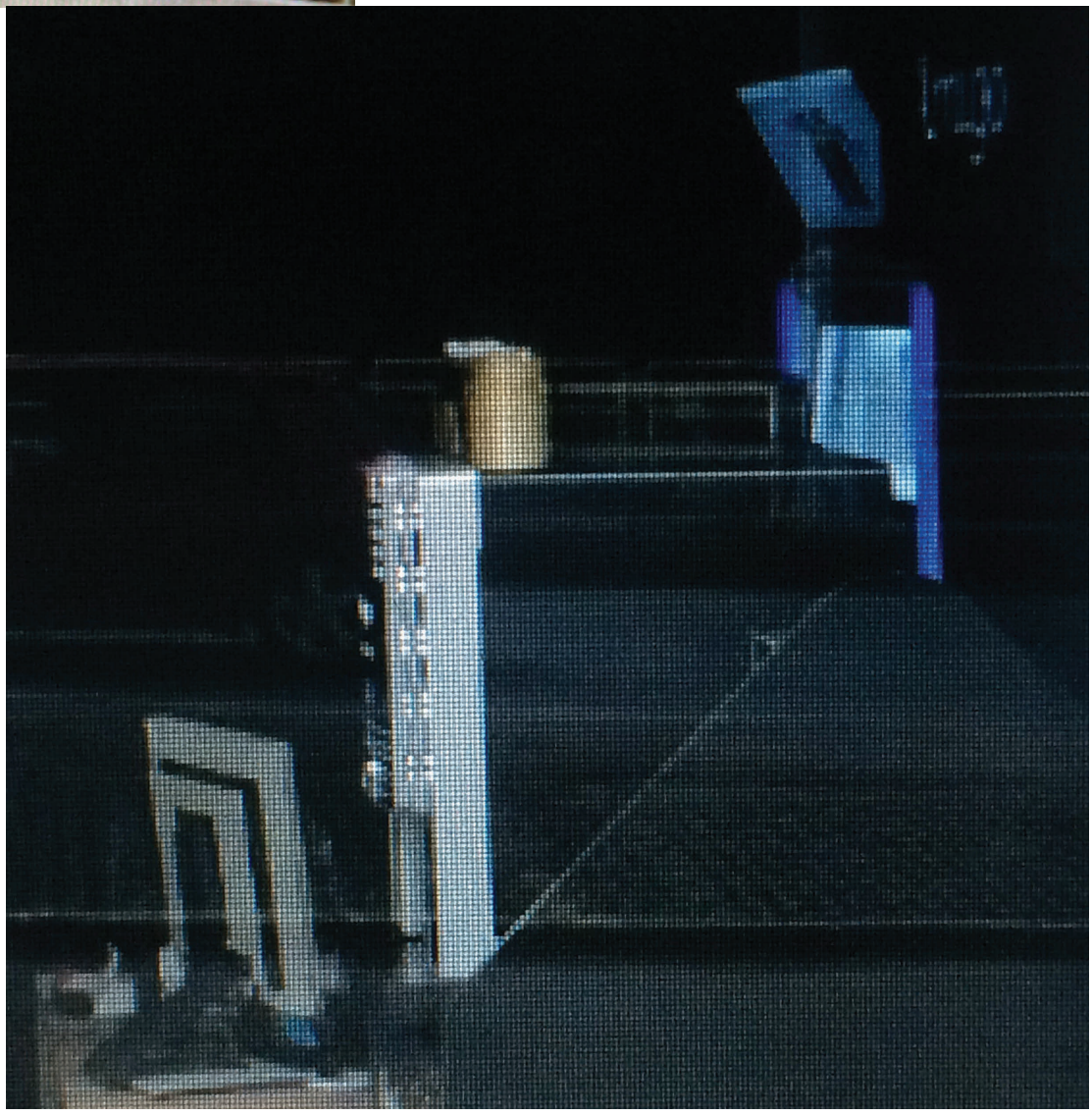
Anticorp Solar. Seria 2:
tactic talk, 2016.
Prin amabilitatea artistului.
Anticorp Solar. Series 2:
tactic talk, 2016.
Courtesy of the artist.

„conceptul de *minor* – *Micul*-Viu semiascuns în spațiul utilitar și virtual”



Anticorp Solar. Seria 3:
come round / border onik, 2019.
Prin amabilitatea artistului.
Anticorp Solar. Series 3:
come round / border onik, 2019.
Courtesy of the artist.

"concept of the *minor*
– *The Little-Alive* that
is partly concealed
within utilitarian
and virtual space"



Anticorp Solar. Seria 4:
practice site guidance document, 2019.
Prin amabilitatea artistului.
Anticorp Solar. Series 4:
practice site guidance document, 2019.
Courtesy of the artist

COSMINA MOROȘAN

odihnă cu revelații

Intuiești în vis
o beție sub lambriu
livrând decizia de postură:
mâinile inventează rugăciunea
steluțelor de pe parchet.
Puterea duioșiei devine inteligența
divinei intoxicări zilnice.

Cred c-am înnebunit ca lumea,
șoptești cu o portavoce -
că trăim de vis
între scamele divinului -
e prelingere pestriță
pe texturi de spa:
vârf de cadă,
valori din vâltori.

Entitatea de carton
se plimbă.
Cum terapia ta e așa: un corp
(amestec inegal, limbut)
se gudură în aoreola
de bulbi mov.

Își suprimă suferințe
ferchezuit la tonomate,
nerealist, deloc "ist".
Sau între tarabele roșiatice,
cu rodii sălcii și ființe
îmbrăcând uniformitatea veselă
a sălbăticiei
ca-n laboratoare din reclamă - nu știe
dacă e viață, vis, de s-a trecut
de infirmitatea Marelui Singuratic Gând
fals oblojind.

Și trebuie o criză pentru picătură:
ce frumoasă-i așa ciclam
pe-un Parfait de pe păturică!
Zumzăie toți în juru-i
ca membrii de fake secte
spre vorbele Splendorii Deștepte.

revelations at rest

You sense, while dreaming,
inebriation beneath the wainscot
delivering the decision on posture:
the hands are inventing the prayer of
the little stars on the parquet flooring.
The power of tenderness becomes the intelligence
of the daily divine intoxication.

I think I've gone mad for good,
you whisper into a bullhorn -
'cause we're living a dream
among the lint of the divine -
a speckled trickle
onto spa textures:
crest of the bathtub,
values of vortices.

The cardboard entity
is taking a walk.
Your therapy is thus: a body
(uneven, voluble blend)
fawning in the aura of
the purple bulbs.

He's suppressing afflictions
at the vending machines, well groomed,
unrealistic, not a bit "istic".
Or among the reddish stalls,
with brackish pomegranates and beings
putting on the chirpy evenness
of savagery
like in advert labs - he knows not
if it's life, a dream, if it's past
the infirmity of the Great Lonesome Thought
falsely poulticing.

And a crisis is needed for the droplet:
how beautiful, so cyclamen
on a Parfait on the little blanket!
All buzzing around him
like the members of fake sects
to the words of Bright Splendour.

← Translated by Alexandra Găujan

Cosmina Moroșan, 31.10.1989, poet, performer. Cercetează, prin practica sa, colapsul și recuperările din basmul celor trei: "amour, vertige, sérénité". O piele a alianței, gândirea uimind în corp - și reversul, sărbătoresc defazările spațiului infinit de binefăcător. Popularea cu îngeri a geometriei spontane în care se scaldă entitățile mediază concentrare blândă, grație unor asamblaje vitale conceptuale/ sonore/ literare/ obiecte-eveniment sau ficțiuni momentane de cvasidialog. Performance-ul se întâmplă, astfel, în exclusivitatea unei multiplicități/ suprapuneri afective depliind micro-intervenții de apropiere și invenție spre/ dinspre materie. *From now on everything is catastrophic, from now on everything is extraordinary.*

Volume: *AgeSexLocationPLS* (2006), *Beatitudine (eseu politic)* (2017) - pentru care primește premiul **Tânărul poet al anului** și premiul pentru literatură scrisă de femei *Sofia Nădejde*. Colaborări performative: KNOTS, cu ESFORTS, ODD, 2016; Performing Intersection, Piața Unirii, București, 2017; Durational Life Theory cu *Joy of Immanence,* Salonul de Proiecte, 2018; *Performing Vitality,* MEET Factory, 2018, *Imagine Human,* Tranzit, 2019. Activități pe sunet: proiectul individual *Morfolina*. Din 2018, face parte din duo-ul *Autem*, împreună cu Anticorp Solar, expunându-se la ODD Nights, CUCA Festival, MF Praga.

"From now on everything is catastrophic, from now on everything is extraordinary."

Cosmina Moroșan. Captură din performance. *Imagine Human*, Tranzit, București 2019. Credite foto: Vlad Brăteanu.
Cosmina Moroșan. Still from the performance *Imagine Human* at Tranzit, Bucharest 2019. Photo credits: Vlad Brăteanu.

Cosmina Moroșan. Captură din performance. *Imagine Human*, Tranzit, București 2019. Credite foto: Vlad Brăteanu.
Cosmina Moroșan. Still from the performance *Imagine Human* at Tranzit, Bucharest 2019. Photo credits: Vlad Brăteanu.

„De acum înainte totul este catastrofic, de acum înainte totul este extraordinar."

Cosmina Moroșan, b. 31 October 1989, poet, performer. Through her practice, she researches the collapse and recoveries from the fairytale of: "amour, vertige, sérénité". The skin of the alliance, thought dazzling within the body – and the reverse celebrate the dephasing of the infinitely beneficial space. Populating with angels the spontaneous geometry that entities are immersed in mediates gentle focus, due to vital conceptual/sound/literary/event-object assemblies or instantaneous quasi-dialogue fictions. Thus, the performance happens in the exclusivity of an affective multiplicity/overlap, unfolding approach and invention micro-interventions towards/from matter. From now on everything is catastrophic, from now on everything is extraordinary.

Volumes published: *AgeSexLocationPLS* (2006), *Beatitudine (eseu politic)* (2017) – for which she received the *Young Poet of the Year* award and the *Sofia Nădejde* award for women's writing. Performative collaborations: KNOTS, with ESFORTS, ODD, 2016; Performing Intersection, Union Square, Bucharest, 2017; Durational Life Theory with *Joy of Immanence,* Salonul de Proiecte, 2018; *Performing Vitality,* MEET Factory, 2018, *Imagine Human,* Tranzit, 2019. Sound-related activities: the *Morfolina* individual project. From 2018, she has been a member of the *Autem* duo together with Anticorp Solar, performing at ODD Nights, CUCA Festival, MF Praga.

Cosmina Moroșan, *Performing Vitality*, 2019.
Performată la MEET FACTORY, Praga. Credite foto: Anticorp Solar.

Cosmina Moroșan, *Performing Vitality*, 2019.
Perfomed at MEET FACTORY, Prague. Photo credits: Anticorp Solar.

EXHIBITIONS ABROAD | EXPOZIȚII INTER— NAȚIONALE

MALWARE-SYMPTOMS OF VIRAL INFECTION

CURATED BY BAS VAN DE POEL
& MARINA OTERO VERZIER

Atracția magică a malware-ului: proiect al decăderii delirante

The Magical Lure of Malware: Delirious Decay by design

TEXT: WARD JENSSEN

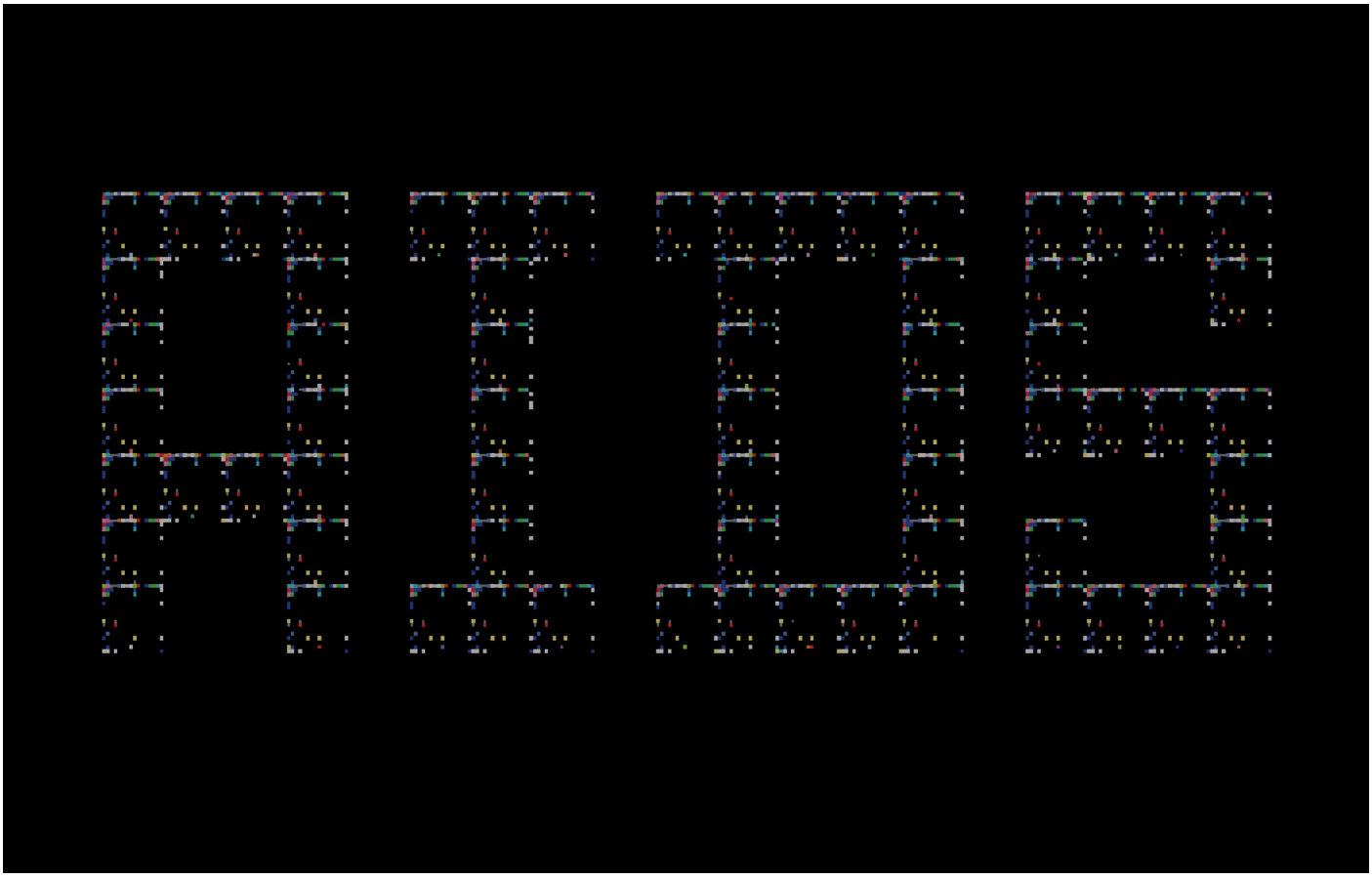
THE HET NIEUWE INSTITUUT

ROTTERDAM | 4 JULY – 10 NOVEMBER 2019

Interpretare artistică a *Romsomware Pollocrypt*. Imagine: Tomorrow Bureau și Bas van de Poel.
Artistic interpretation of *Ransomware Pollocrypt*. Image: Tomorrow Bureau and Bas van de Poel.

Virus.DOS.Crash, AIDS, Anna Kournikova, PolloCrypt, Stuxnet; acestea sunt doar câteva exemple de malware din vremurile în care computerul a devenit maşinăria dominantă în munca noastră, în viețile noastre şi în structurile sociale. Het Nieuwe Instituut din Rotterdam prezintă *Malware,* o expoziție despre istoria malware-ului, software-ul ostil, utilizând nişte exemple istorice pentru a reflecta asupra modului în care malware-ul s-a schimbat din punctul de vedere al impactului, notorietății, gamei de efecte şi, în fine, utilizării sale drept armă în sfera geopolitică globală. Iar aceasta este o panoramă largă: paşi mari prin istoria malware-ului, definit drept orice interferență nedorită, camuflată, ostilă şi eficientă din marile structuri digitale care funcționează în logistica digitală a vremurilor recente, rețelele informatice pe care le folosim, societatea digitală pe care o populăm. Toate structurile de care am devenit atât de dependenți mai repede decât ne-am imaginat sau, privind înapoi, ne-am dorit.
Explorarea subiectului „malware" într-o expoziție are sens. În vreme ce ne luptăm cu sisteme care integrează violent de sus în jos multe dintre structurile sociale logice de care depinde societatea noastră (şi oricare alta), acesta pare un moment justificabil pentru a reflecta mai mult asupra fenomenelor care reprezintă revolte, proteste, violență şi interferență îndreptate împotriva unor sisteme pe care le

Virus.DOS.Crash, AIDS, the Anna Kournikova, PolloCrypt, Stuxnet; just a few examples of malware throughout the ages since the computer became a dominant machine in our work, life and social structures. Rotterdam based The New Institute presents *Malware*, an exhibition about the history of malware, malicious software, using a number of historical examples to reflect on how malware changed in impact, notoriety, scale of effect and ultimately use by weaponization on a global geopolitical sphere. And a swooping overview it is: big steps through the history of malware, basically defined as all the unwanted, creeping, malicious and effective disruptions of large digital structures that run the digital logistics of our recent times, the information networks we utilize, the digital society that we inhabit. All structures that we have become so reliant upon faster than we could perhaps have imagined, or in hindsight wanted.
To explore the subject of malware in an exhibition makes perfect sense. As we struggle with systems that are top-down violently integrating many of the logical social structures our, or any, society is dependent on, it feels like a justifiable moment to reflect upon the phenomena that represent any uprisings of protest, violence and disruption that take on systems that feel ever more suppressing. It seems countercultural in the best sense to treat the



DOS Virus AIDS. Imagine: captură de ecran.
DOS Virus AIDS. Image: screenshot.

simțim ca fiind din ce în ce mai represive. Pare contracultural, în cel mai bun sens, să tratăm cadrul cosmetic distorsionat al oricărui sistem digital cu o identificare detaliată, aproape o odă adusă acestui subiect, bucurându-ne de mister. Aprecierea noastră față de mediul digital este, în ultimii ani, mai ambivalentă deoarece ne dezamăgeşte atât de uşor şi de agresiv, iar şi iar. Identificarea punctelor sale slabe conține un spirit contradictoriu pregnant. Deşi a observa ce anume a provocat atacuri de panică de la apariția primilor viruşi la începutul anilor 90 pare similar cu a răsfoi spațiile web personale Geocities ale internetului dispărute de demult prin Waybackmachine, ieşite din uz, fiorul familiar de pe vremuri este acum fermecător datorită calității lor de relicve. În Malware: „să ne gândim la toată agitația pe care a provocat-o micuțul acesta pe vremuri", ne-am putea minuna. Chiar dacă malware-ul punea perfect în oglindă de la apariția sa anxietatea socială care plutea în aer ca o traumă în mişcare. *Malware*-ul Aids este unul dintre cele mai clare exemple pe care le putem da. Multe dintre exemplele timpurii de malware au exploatat forța de muncă a super-economiilor anilor 90, s-au jucat cu noua epocă computerizată şi obsesia celebrității, au interferat cu computerul personal prin emailuri în lanț; fenomenul recent al ransomware-ului arată cum s-a dezvoltat în acelaşi timp cu integrarea computerului în casele noastre şi în spațiul de lucru. Iar aceasta nu este surpriză.

De ce i-a plăcea cuiva malware-ul ca subiect? Păi, cu acea metaforă istorică recentă plutind în aerul de la The New Institute, evocată isteț prin izolarea ironică [mock-air-gapping] a coridoarelor expoziției cu trape pentru animale de companie din cauciuc, amintind de laboratoare sci-fi, institutul îmbrățişează teatral şmecheria dramatică inerentă a amenințării la adresa unui sistem eşuat (de fapt, de orice fel) ca piesă de expoziție, ca o boală care trebuie băgată atent în carantină. Distracție de calitate. Şi care-i treaba cu fascinația noastre față de (potențiala) decădere? Aprecierea societății eşuate într-o stare de haos, transformarea suprastructurilor logice riguroase ale societății informaționale standardizate prin proiect într-o problemă spinoasă? Aceasta este o Shadenfreude într-un tim în care încă ne mai luptăm, chiar mai mult, odată cu trecerea timpului, să facem față tehnologiilor superforțelor tehnologice/digitale care ne dictează viețile, care, prin software-ul de consum, se furişează în viețile noastre şi ne controlează libertatea personală prin profitarea de informație? Este malware-ul acel periferic cu care să ținem în vremuri distopice? Sau măcar să privim înapoi către aparițiile sale timpurii şi oarecum ridicole care au devenit acum inofensive?

Curatorii tratează malware-ul, într-un fel, drept o interferență proiectată de cineva, drept meşteşug criminal, iar acest proiectant nu este un artist periferic ostil, dar apreciat (deşi calitățile vizuale ale malware-ului timpuriu sugerează o astfel de apreciere), ci un băiat rău recalcitrant, un factor de risc care trebuie confruntat la un moment dat. Această privire clară asupra creatorului de malware drept proiectant se potriveşte cu poziția The New Institute de... institut. De obicei,se bucură de posibilitatea de a nu fi ceva glorificat clasic, cum este un institut, şi a ironizat în multe expoziții această seriozitate a sinelui. Din nou, se mândreşte cu faptul de a fi un institit care speculează asupra

disrupted cosmetic outline of any digital system with a detailed who's who that feels almost like an ode to its subject, relishing in the mystery of it all. Our appreciation of the digital environment is in recent years ever more mixed as it lets us down so easily and aggressively, time and time again. To pinpoint its weak spots has a poppy contrarian spirit. Though seeing what caused bouts of panic from the first emergence of computer viruses in the early nineties feels like browsing through Waybackmachine the Geocities personal webspaces of the Internet long gone, endearingly outdated, the once familiar thrill is now charming because of its relic cuddly quality. In Malware: 'to think of all the fuss this little guy caused way back when', one wonders. Even if specific malware perfectly mirrored in its very emergence societal angst that was in the air like a trauma enveloping in motion. The Aids malware is just the clearest of clear examples one could possibly want. That many early malware rustled up the nineties super economies workforces or toyed with our celebrity-obsessed new computer age, messed with the home pc through chain-email letters, the more recent phenomenon that is ransomware shows how on point and in sync with the integration of the computer into the average household and workspace it developed. No surprise there.

Why would one like malware as a subject? Well, with that recent historical metaphor clearly in the air at The New Institute, cleverly invoked by mock-air-gapping the exhibition corridors with rubber door-flaps reminiscent of laboratories of the sci fi sort, the institute theatrically embraces the inherent dramatic gimmick of the threat of the failing system (of any sort, really) as a scenic showpiece much like a plague to be carefully quarantined. Good fun. And what is it with our fascination with (possible) decay? The appreciation of the failing society in state of chaos, the slip of the rigorous logical superstructures of the standardized information society by design into a prickly glitch? Is this Schadenfreude in a time where we still struggle, and actually more so as time progresses, to deal with digital/technological super forces further dictating life as we live it, creeping in through consumer software to control our personal freedom through profit by information? Is malware the underdog to be rooted for in dystopian times? Or at least looking back at it in its early and slightly silly incarnations that are now harmless?

The curators treat malware in a sense as a designed disruption created by a designer, a labour of craftsmanship from the underbelly, this designer not so much a lovable if malicious outsider artist (though the appreciation of the visual qualities of early malware do suggest some of this love) but a recalcitrant bad boy, a risk factor that was bound to be reckoned with at some point. This unambiguous wink at the creator of malware as a designer of sorts fits the New Institutes stance towards being, well, an institute. It usually relishes the possibility not to be anything as classically revered as an institute and has in many exhibitions mocked this seriousness of self. It (then again) prides itself on being an institute that speculates on value rather than defining it, being somewhat of an ironic answer to the classical museum, the sectoral

Virusul CryptoLocker ransomware (2013), parte din expoziția *Malware* la Het Nieuwe Instituut. Interpretare artistică de Bas van de Poel și Tomorrow Bureau. Credite foto: Ewout Huibers.
Virus CryptoLocker ransomware (2013), part of the *Malware* exhibition at Het Nieuwe Instituut. Artistic interpretation by Bas van de Poel and Tomorrow Bureau. Photo credits: Ewout Huibers.

„Pare contracultural, în cel mai bun sens, să tratăm cadrul cosmetic distorsionat al oricărui sistem digital cu o identificare detaliată, aproape o odă adusă acestui subiect, bucurându-ne de mister."

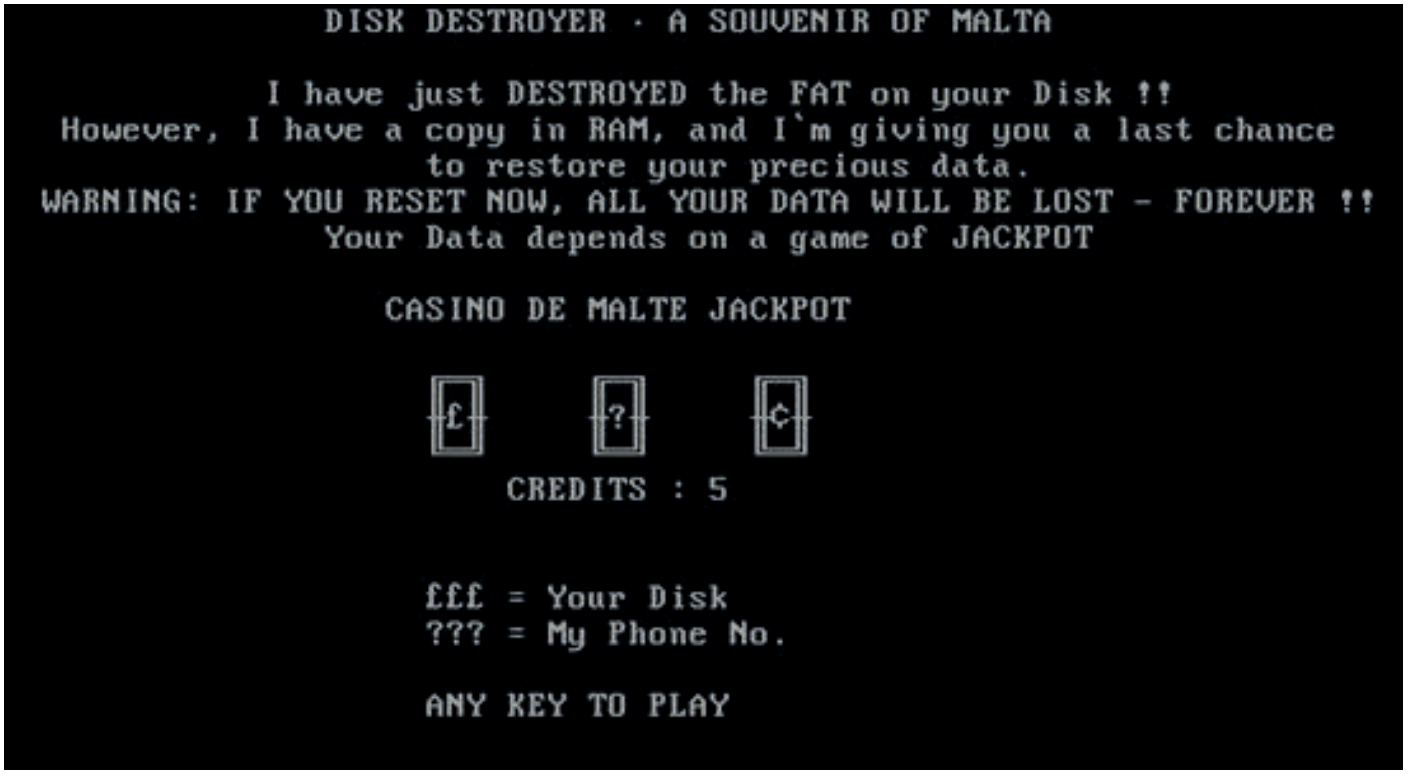
https://archive.org/details/malwaremuseum?tab=collection

valorii în loc de a o defini, fiind cumva un răspuns ironic la muzeul clasic, institutul sectorial care reprezintă o gamă largă de discipline din industriile creative sau arte şi design funcționale. Reprezintă câmpul arhitecturii, designului, modei şi culturii digitale şi nu pare a intenționa de a aduce piedestalul excelenței într-o disciplină particulară sau într-o nişă a domeniului. În schimb, trasează o imagine vie şi confuză a unui semn de întrebare imens, din neon, estetic viu, subliniind nevoie de apreciere filosofică a meşteşugului, o poziție provocatoare îndreptată împotriva noțiunii de disciplină după standarde tradiționale. Ce facem noi aici? Expunem? Cercetăm? Toate cele de mai sus într-o gamă întotdeauna fluidă, în flux, tot timpul în schimbare, de produse care nu sunt chiar expoziții, ci propuneri de noi exemple speculative ale acelui format arhaic? Aham, da. Când un institut vrea să sfideze atât de viguros propriile sale funcții instituționale, este clar că îi place un joc ce se poate întoarce împotriva sa. Iar în acest se întâmplă puțin acest lucru.

Expoziția pare că vrea să glorifice vizual această apreciere şi afecțiune a microbului din marele rău prin propunerea virusului şi a creatorului său drept activist prost-dispus cu o vitalitate de preferat şi, pe un traseu descedent, de temut. Chiar dacă exemplele timpurii de malware au fost probabil oribil de agresive şi de eficiente (şi, pe vremuri, noi, aşadar infinit mai greu de evitat şi chiar de explicat drept fenomen pentru oricine ar fi suferit din cauza lor), malware-ul mai vechi prezentat aici pe un piedestal strălucitor de metal şi sticlă, deci şi prins astfel în capcană, tinde să ni se pară atractiv în forma sa stilistic nostalgică.

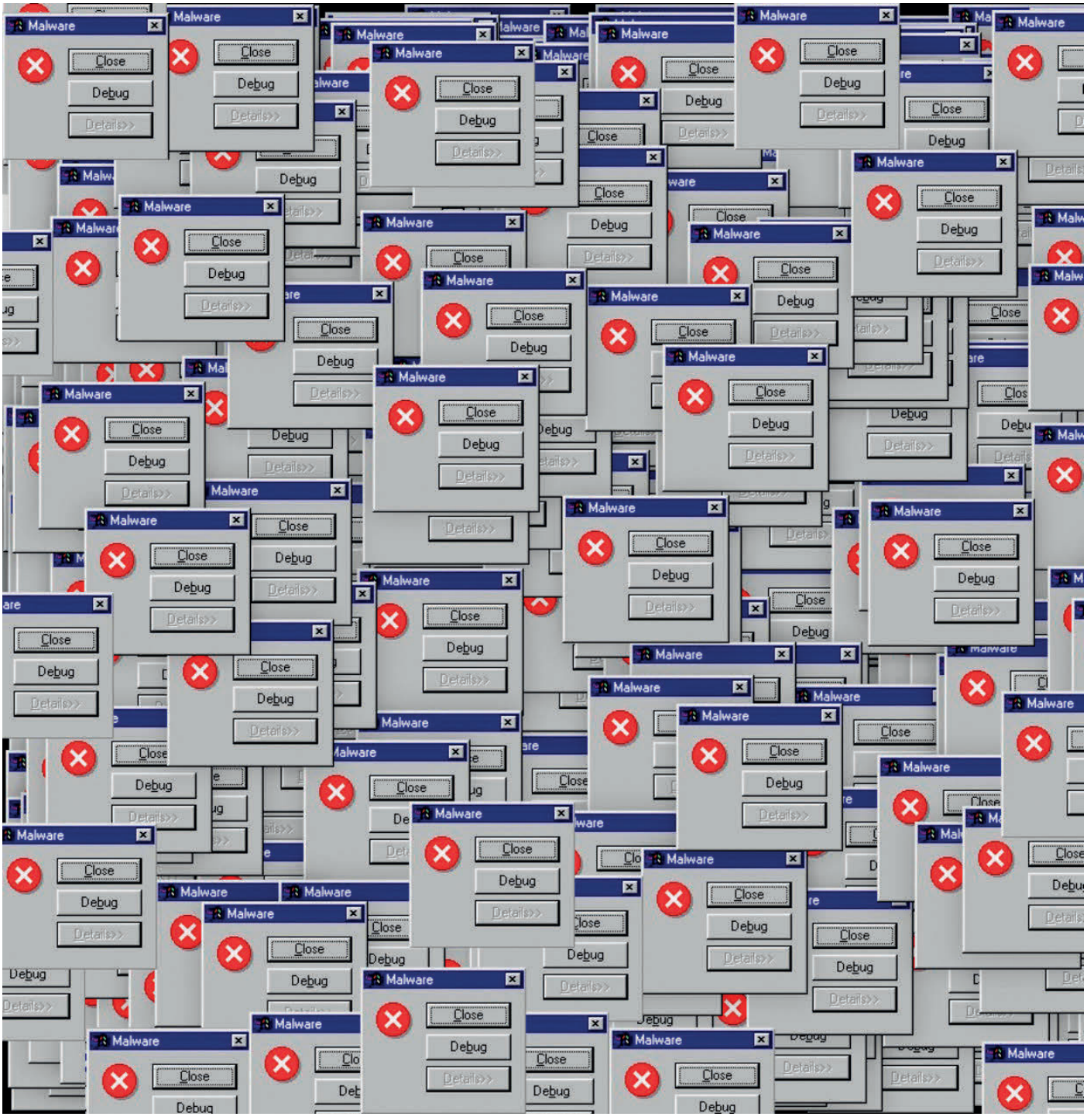
institute that represents a broad scope of disciplines in the creative industries or function driven arts and design. It represents the field of architecture, design, fashion and digital culture and never willingly seems to want to actually bring out the pedestal to make excellence in a specific discipline or niche in said domain shine. Rather it paints a, usually both vivid and confusing, picture of a big, neon, aesthetically vivid yet disarming question mark, underlining the need for a philosophical appreciation of craftsmanship, a teasing stance towards the notion of a discipline in the traditional standards. What do we do? Exhibit? Research? All the above in an always fluid, ever flowing, ever changing range of outputs that are not exactly exhibitions but proposals for speculative new iterations of that archaic format? Ahem, right. When an institute so vigorously aims to defy its institutional functions it clearly likes a gamble that can backfire. And in this instant, it does, slightly.

The exhibition seems to want to visually glamorize this affectionate appreciation of the bug in the big bad by proposing the virus and its creator as the petulant activist with pizzazz to be rooted for, and on a sliding scale, to be fearful of. Because even if the earliest instances of malware were perhaps horribly aggressive and effective (and new, back then, so infinitely more hard to deter or even explain as a phenomenon to whoever it may cause harm), the older malware presented here on a shiny pedestal of metal and glass, encaged luckily so, tends to feel lovely in its nostalgic stylistic form. The way Atari in hindsight feels like bland Lego playtime compared to MMPORGO's



Virusul computațional CASINO. Imagine: captură de ecran.
CASINO computer virus. Image: screenshot.

"It seems countercultural in the best sense to treat the disrupted cosmetic outline of any digital system with a detailed who's who that feels almost like an ode to its subject, relishing in the mystery of it all."



Virusul computațional MALWARE. Imagine: captură de ecran.
MALWARE computer virus. Image: screenshot.

Felul în care Atari ni se pare un joc Lego insipid față de domeniul social acceptabil al MMORPG-urilor, al regiunii underground pentru gamergate şi, ca atare, are imediat contextul vizual al celei mai rele pastişe contemporane a agresiunii şi furiei care par azi să invoce imediat haosul vizual al zonei obscene din sferele digitale ale imbecililor alt-right, prin asociere. Acesta este malware-ul în modul imediat comic al dramoletei istorice, drăguț ca nostalgie a fericirii retro, vechi şi complet inofensiv în contextul culturii digitale de azi a decăderii sociale, politice şi etice. Acest vas petri care trebuie examinat este plin de plastilină. Până când progresează spre teritorii mai dure.

Când malware-ul flirtează cu întunericul în sens pur anecdotic şi apreciază fericirea fragilă a vechiului cu o oarecare melancolie față de vremuri mai simple în distorsiunea digitală globalizată, expoziția face un pas în față, către vremuri în care malware-ul este transformat în armă la nivel geopolitic. Ne dezvăluie puțin, anecdote, desigur, dar, vizual vorbind, nimic din interferența maşinațiunilor digitale din ce în ce mai mari, mai profunde şi mai înfricoşătoare şi modul în care ele sunt percepute atunci când se prăbuşesc, ce anume reprezintă când eşuează, ce anume sunt ele atunci când se află, da, pe marginea prăpastiei.

Alegerea de a reprezenta aceste incidente mai contemporane ale malware-ului în animații foarte stilizate (şi destul de fascinante) de către co-curatorul expoziției şi partenerul său, Tommorow`s Bureau, oferă expoziției, după un start istoric aparent solid, o strălucire a sentimentalității la modă în a doua sa parte. Multe dintre expozițiile de design din ultima vreme par mai mult exerciții de re-istorizare stilistică drept introspecție; informație plus stil egal rezultat. Estetizarea conținutului nu este o abordare rea pentru o expoziție. Dar în Malware de la The New Institute estetizarea pare a umple, poate doar puțin, golurile a ceea ce pe hârtie pare suficient, iar expoziția în timp real este evident un început bun, cu o poziție curatorială slabă şi retorică academică rapidă care creează o poveste completă drept expoziție. Curatorii sunt istorici bară stilişti. Cu cât mizele sunt mai mari, după cum explică foarte clar expoziția, cu exemple recente de malware care au eşuat îngrozitor, ajungem să nu mai simțim acest lucru, fiind mai degrabă uimiți de minunea vizuală a animațiilor care funcționează, de fapt, doar ca ornament vizual atmosferic. A prezenta istoria malware-ului, un concept cu atât de multe straturi şi acum explorat cu jumătate de inimă din anecdotă în anecdotă, apoi amplificat stilistic pentru gratificare vizuală, este fie o mică scurtătură, fie, pentru un institut de cercetare, de o încredere găunoasă.

Ca expoziție, Malware este isteață, dar la final preocupată de credo-ul său estetic. Ar fi putut îmbrățişa acest aspect mai pe deplin, aşa cum a făcut recent cu expoziția *Sleep Mode* (despre estetica screensaverelor din anii 90), şi să o transforme în venerare animată a malware-ului. Asta ar fi fost plăcut. Sau ar fi putut să continue ce a început, să se concentreze pe fenomenele malware şi pe forma lor, pe impactul şi pe relevanța lor într-o societate digitală globală în schimbare. A nu face nici una dintre cele două pe deplin înseamnă a face din fiecare doar jumătate. Şi asta se vede în forma şi strălucirea rămăşițelor de pe ecran. 10320

socially acceptable domain of the underground region of gamergate antics, and as such immediately has the visual context of the worst contemporary pastiche of aggression and angry boy antics-lore that nowadays seems to immediately invoke the visual chaotics of the smuttier side of digital spheres of alt right circle jerks, by association. This is malware in instantly comical historic dramedy mode, pretty in nostalgia's retro bliss and ancient and completely harmless as seen in the context of today's digital culture of social, political and ethical decay. This petri dish to be examined is filled to the brim with Play Doh. Until it progresses to harsher territories.

As Malware flirts with darkness in a purely anecdotal sense, appreciates the shabby bliss of the old with a certain melancholy of sorts for simpler times in the globalized digital scramble, the exhibitions step forward towards a time where malware is in fact weaponized on a geo political level. It shows little, anecdotes, yes, but visually none of the actual interference of now bigger, deeper, scarier disruptions of digital machinations and what they feel like when crumbling, what they represent when failing, what they are when on the brink of, yes, decay. The choice to represent these more contemporary malware incidents in highly stylized (and quite terrific) animation sequences by the exhibition's co-curator and his partner Tomorrow's Bureau, gives the exhibition, after a seemingly solid historical start, in its second part a rather fashionable sheen of trendy sentimentality. Many design exhibitions of late seem like exercises of stylistic re-historization as seemly introspection; information plus style equals result. The aestheticization of content is not a terrible approach for an exhibition. But at *Malware* at The New Institute, aestheticization feels perhaps, just slightly, to be filling in the gaps of what on paper feels sufficient, in real time actual exhibition mode is clearly a good start with too little curatorial stance and quick academic rhetoric to create a full story as an exhibition. The curators are historians slash stylists. As much as there is at stake, as the exhibition clearly explains, with more recent examples of malware gone terribly wrong, we end up not feeling this at all, being wowed rather by the visual marvel of animations that function really just as atmospheric visual ornamentation. To present the history of malware, a concept in itself so layered and now halfheartedly explored one anecdote at a time, then stylistically lushly boosted for visual gratification, in this way is either a smart shortcut or for a research institute rather confidently vain.

As an exhibition, *Malware* is clever but is, in the end, preoccupied with its aesthetic cred, form. It could have embraced this more fully, as the institute did recently in the exhibition *Sleep Mode* (about screensaver aesthetics from the nineties) and made it all animated outright malware worship. That is appealing. Or it could have stuck to its start, focusing on malware phenomena and their form, impact and relevance on a changing digital global society. To do neither fully feels like doing each just half, halfheartedly. And it shows in the shape and sheen of the debris on display.

XENOGENESIS

ARTISTS: THE OTOLITH GROUP
CURATED BY / CURATORIAT DE ANNIE FLETCHER

The Otolith Group: Xenogenesis

TEXT: JOSH PLOUGH

THE VAN ABBEMUSEUM

EINDHOVEN | 25 MAY – 18 AUGUST 2019

The Otolith Group, *O Horizon* (fotogramă film), 2018. Prin amabilitatea artiștilor. Credite foto: The Otolith Group.
The Otolith Group, *O Horizon* (film still), 2018. Courtesy and copyright the artists.

"All I've got to say has already been said
I mean, you heard it from yourself
When you were lying in your bed and couldn't sleep
Thinking couldn't we be doing this
Differently?"
Kate Tempest

anterior /previous ←
Grupul Otolith: Anjalika Sagar și Kodwo Eshun.
Copyright: Perry vanDuijnhoven.
The Otolith Group: Anjalika Sagar and Kodwo Eshun.
Copyright Photo: Perry
van Duijnhoven.

„Tot ce am avut de spus
a fost spus deja
ai auzit-o primul la tine
Stând culcat în patul tău,
fără să poți adormi
Gândindu-te: n-am putea
să procedăm
Diferit?"
Kate Tempest

The Otolith Group, *Statecraft*, 2014. Captură din instalația de la Bergen Kunsthall de The Otolith Group. Copyright artists.
The Otolith Group, *Statecraft*, 2014. Installation view from Bergen Kunsthall by The Otolith Group. Copyright and courtesy the artists.

Și totuși credeam că nu mai e loc de niciun viitor, de niciun prospect imaginativ, de nicio energie de a acționa. Acest sentiment de istovire, de sfârș(it)(eala) îmi este tovarăș de suferință de fiecare dată când încerc să proiectez sinele nostru colectiv în viitorul de după 2035 (am tastat inițial 2050). Însă, acum, această deznădejde înăbușită servește doar pentru a-mi evidenția ignoranța cu privire la subiect, obiect și lucru. *Xenogenesis* este titlul expoziției grupului Otolith. Fondat la Londra în 2002 de Anjalika Sagar și Kodwo Eshun, grupul a confruntat discursul dominant al albilor și a explorat, încă de atunci, prezentul nostru tehnologic.

Într-adevăr, când am vizitat pentru prima dată expoziția și am consultat publicația însoțitoare, am realizat rapid că tocmai am furat un zâmbet unuia dintre membrii grupului: pot și acum să mi-l amintesc, apărând spontan pe chipul lui în acea seară de august, fără să știe el însuși de ce. Kodwo explică: „A înșela o așteptare este un lucru care îmi oferă o imensă satisfacție. Îmi place să creez confuzie printre presupunerile pe care unii vizitatori le emit atunci când intră în contact cu lucrările artiștilor". Acest sentiment de dezamăgire, cultivat și extins de artist, poate fi deprins și ca o întrerupere ori perturbare. Neatenția mea s-a întrerupt, iar viitorul a început să devină viitor. Anjalika îmi spune că această confuzie a mea corespunde intenției pe care grupul a avut-o întotdeauna. Aceea de a confrunta audiența prin polivocalitate, polivocalitate care încearcă să confunde sau să deruteze prezumțiile rasiale care însoțesc un artist de culoare.

Dar aici nu este vorba doar despre reacția mea la o expoziție, ci despre modul în care putem răspunde conceptelor pe care aceasta le propune: polivocalitate, alienare generativă, cronopolitică, deprogramare temporală, recuperare temporală, futurism și combaterea neofascismului online. Nu voi găsi sau, să nu mai vorbim, avansa răspunsuri imediate la aceste propuneri, însă, lucrul care îi reușește expoziției *Xenogenesis* este transmiterea unui microb: nu într-un sens parazitar, ci simbiotic. La a treia vizită a expoziției, m-a izbit conștientizarea nevoii de AL-Teritate din jurul tentativelor de a construi alternative la ceea ce numim *platform capitalism*, guvernare prin supraveghere ori rasism structural. Această nevoie trebuie să se traducă printr-o încredere necuprinsă în moduri de gândire neconsacrate, în spații și momente nedescoperite prin care să ne apropiem, din nou, de radicalitate. Dar cum să transplantăm această nevoie articulată de expoziție în start-up-uri, în spațiile de tip *coworking*, cum să o aducem în stradă? O anume abordare ar putea arăta că aceste idei sunt latente în noi toți. Și nimeni nu o exprimă mai bine, cel puțin pentru mine, precum poeta și rapperița Kate Tempest:

Tot ce am avut de spus a fost spus deja
ai auzit-o primul la tine
Stând culcat în patul tău, fără să poți adormi
Gândindu-te: n-am putea să procedăm
Diferit? Diferit. Cuvânt ce l-am avut în vedere, dar nu l-am înțeles până la capăt. Experiența expoziției, cu siguranță, este ceva ce trebuie simțit, experimentat, așadar un ceva limitat la spațiu și timp. Calitățile temporale a două dintre lucrări, aflate într-un dialog strâns (*Anathema*, 2011 și *From*

Yet I thought there was little to no future. No prospect of imagining, no energy for enacting. This fatigue is the well-known friend who accompanies me when I project our collective selves past 2035 (I initially typed 2050). But this muffled despair now only serves to highlight my ignorance on the subject, object and thing. Xenogenesis is an exhibition by the Otolith Group. Based in London, and founded in 2002 by Anjalika Sagar and Kodwo Eshun, they've been making works to confound whiteness and explore our technological present since. Indeed, having seen the exhibition for the first time and then reading the accompanying publication, I made the swift realisation that I had just teased a smile from one of the Group: I can picture it spontaneously appearing on a face that August evening, without the owner ever knowing why. Kodwo explains that 'to disappoint an expectation is something that I take a great pleasure in. I do take pleasure in confusing assumptions about the artists that viewers bring with them when they encounter the work'. This sense of disappointment, as expanded on by the artist, can also be characterised as a disruption or interruption. My chunters were interrupted and the future became a future. Anjalika founds this disruption of mine by explaining how the Group has always been interested in reflecting back a poly-vocality that seeks to confuse or confound the racial presumptions that circulate when moving in the world as an artist of colour.

But this is not simply about my reaction to an exhibition, it is about how we can come into contact with the ideas that it pours forth: poly-vocality, generative alienation, chronopolitics, temporal deprogramming, temporal reclamation, futurity and countering neo-networked fascism. I'm not going to immediately find, let alone propose, answers to these, but what Xenogenesis does is incubate a germ: not in the parasitic sense but in the symbiotic one. After my third visit I became keenly aware of the need for (0)thers in this fight around how to build alternatives to platform and surveillance capitalism and structural racism. This need must turn into a reliance for different ways of thinking, different spaces and times in which we can approach radicality anew. But how to take this out of the exhibition and into the co-working startups and the streets? One approach could be show that these ideas are latent in us all. Now, I can rely on the poet and rapper Kate Tempest to explain it better than I ever could:

All I've got to say has already been said
I mean, you heard it from yourself
When you were lying in your bed and couldn't sleep
Thinking couldn't we be doing this
Differently?

Differently. Something I had considered but not understood. The experience of the exhibition, for sure, is something to be felt but is limited to time and space. The temporal qualities of two of the works when in close dialogue (Anathema, 2011, and From Left to Night, 2015) are undeniably jarring. A first you're immersed in the liquid crystal then you're yanked out and confronted with its reflection, situating you between the signifier and signified: feeling almost insignificant in between the two rooms. But for me the exhibition comes into its own when

Left to Night, 2015) sunt fără îndoială disconcordante, confruntaționale. Mai întâi te cufunzi în cristalul lor lichid, apoi ești zvârlit direct într-o înfruntare cu propria reflecție, la granița dintre semnificant și semnificat: tot acolo începi să te simți aproape insignifiant între cele două camere. Însă, pentru mine, expoziția se desăvârșește prin propria constelație de publicații, simpozioane, evenimente și oameni. Întregul acestora poate fi ilustrat chiar și sub forma unei publicații de €3.50. Sunt un mare adept al întâlnirilor întâmplătoare pe care aceste printuri ni le pot ocaziona. Lucrările sunt contextualizate, deformate și detaliate, permițând o citire mai intimă a spațiului fizic. Expoziția *Xenogenesis* este șansa de a întâlni o alternativă la ceea ce se întâmplă acum în lume. Una dintre cele mai pertinente întrebări adresate la simpozion a fost: cum genrăm o apetență pentru viitor?
Împrejurări de genul acesta sunt cele ce animă mecanismele artei. Grupul Otolith, ne călăuzește în astfel de situații descumpănitoare, chiar dacă ne oferă la schimb imaginea unui viitor mai puțin bej. Cu toate acestea, mă las încrezător pe mâna lor, mai puțin dintr-un sentiment de reverență, de subordonare, cât dintr-unul de liniștitoare încredere. Maxima „scrieți despre ceea ce știți" poate fi îndeajuns de adevărată. Dar cum rămâne atunci când trebuie să citești și să experimentezi lucruri despre care știi mai nimic? Confruntat cu această situație, știu acum că nu am devenit o săgeată care indică înspre un viitor, ci un cerc și trei linii.

it's situated in its own constellation of publications, symposiums, events and people. The exhibition is expanded on in the form of a €3.50 publication. I'm a great believer in the chance encounters printed matter can offer us.
The works are contextualised, warped and finely detailed, allowing for a more intimate reading of the physical space. Xenogenesis is the chance to encounter alternative to what is happening now in the world. One of the most pertinent questions asked at the symposium was: How do we engineer an appetite for the future?
Questions like that are what make art generative. The Otolith Group, through creating a space to confound, have opened up an image of a future that is less beige. I rely on artists like them, less in the sense of dependance and more in a state of trust. The maxim of 'write about what you know' can be quite true. But you have to read and experience things that you don't. And having done so I now know that it's not an arrow pointing to a future but a circle and three lines.

The Otolith Group, In the Year of the Quiet Sun (fotogramă film), 2013.
Prin amabilitatea artiștilor. Credite foto: The Otolith Group.
The Otolith Group, In the Year of the Quiet Sun (film still), 2013.
Courtesy and copyright the artists.

The Otolith Group, *Medium Earth* (vedere din instalație), 2013.
Prin amabilitatea artiștilor. Credite foto: The Otolith Group.
The Otolith Group, *Medium Earth* (installation view), 2013.
Courtesy and copyright the artists.

"Xenogenesis is incubate a germ: not in the parasitic sense but in the symbiotic one. [...] the need for (0)thers in this fight around how to build alternatives to platform and surveillance capitalism and structural racism. This need must turn into a reliance for different ways of thinking, different spaces and times in which we can approach radicality anew."

„Xenogenesis este transmiterea unui microb: nu într-un sens parazitar, ci simbiotic. La a treia vizită a expoziției, m-a izbit conștientizarea nevoii de ALTeritate din jurul tentativelor de a construi alternative la ceea ce numim platform capitalism, guvernare prin supraveghere ori rasism structural. Această nevoie trebuie să se traducă printr-o încredere necuprinsă în moduri de gândire neconsacrate, în spații și momente nedescoperite prin care să ne apropiem, din nou, de radicalitate.”

The Otolith Group. Vedere din expoziția *Xenogenesis*, 2019.
Prin amabilitatea artiștilor. Credite foto: The Otolith Group.
The Otolith Group. View from the exhibition *Xenogenesis* 2019.
Courtesy and copyright the artists.

KATE COOPER. A SOLO EXHIBITION

Instrumentalizând personaje digitale

Instrumentalising Digital Characters

TEXT: GABRIELA MATEESCU

Kate Cooper, *Symptom Machine*, 2017. Prin amabilitatea Kate Cooper și Hayward Gallery.
Kate Cooper, *Symptom Machine*, 2017. Image courtesy of Kate Cooper and Hayward Gallery.

HAYWARD GALLERY'S HENI PROJECT SPACE

LONDON | 15 MAY – 23 JUNE 2019

Galeria Hayward din Londra a găzduit o expoziție personală a artistei Kate Cooper (n. 1984, Liverpool, Marea Britanie). Artista locuiește și lucrează în Londra și Amsterdam. Lucrăriile i-au fost expuse la muzeul Stedelijk, Amsterdam (2019); Institute of Contemporary Art, Boston (2018); Public Art Fund, New York (2017); KW Institute for Contemporary Art, Berlin (2016); Palais de Tokyo, Paris (2015) și la Muzeul de Artă Modernă din Varșovia (2014).
Cooper este directoare și cofondatoare a organizației londoneze Auto Italia, care e condusă de artiști, și a fost recent rezidentă la Rijksakademie, Amsterdam.
Expoziția conține o instalație de mari dimensiuni compusă din trei video-uri în care apar corpuri fotorealiste de femei în 3D (pare la început că este vorba de o singură femeie, însă, conform unui interviu „sunt mai multe personaje în aceste lucrări, însă toate reprezintă fața generică a capitalismului tehnologizat de consum") ce luptă cu o variantă bolnavă a lor care apare și dispare, tulburând mediul înconjurător.
Personajele sunt complet generate pe calculator, spre deosebire de lucrările mai vechi ale artistei, bazate pe filmări și prelucrate în postproducție. „În trecut făceam lucrări în care filmam modele reale, apoi urma multă postproducție și CGI, însă de data asta imaginile sunt construite de la zero. Mă interesează consecințele acestui lucru, munca depusă și poziția acelor imagini—ce înseamnă ele ca reprezentări."
Motivul schimbării metodei, după cum afirmă artista, a fost accesul la o tehnologie mai bună, însă ar mai putea exista un motiv, ascuns: faptul că aceste personaje trezesc un sentiment intens de fals. În ciuda aparenței hiper-realiste, faptul că sunt personaje 3D face filmul mai ușor de digerat decât dacă erau persoane reale.
Personajele par să se simtă incomod, luptându-se fie cu costumele, cu dispozitive de înfrumusețare devenite instrumente de tortură, sau fugind de un zombi. Zombiul trimite la ceea ce se află dedesubt, la ceea ce femeile aleg să prezinte pe rețelele sociale, fața adevărată a frumuseții, filtrată în fotografii editate pe care le postăm online.
Video-ul lui Cooper din 2018, *Infection Drivers*, prezintă „o femeie făcută pe calculator ce poartă un costum transparent ce se umflă și dezumflă, amintind de stereotipurile corporale de gen exagerate."
Femeia se chinuie cu un costum în form unui corp exagerat de culturist. Aceasta împinge ecranul înspre privitor, ecranul fiind cușca pe care încearcă să o depășească pentru a ajunge la public, în timp ce fața ei începe să se deterioreze, să se acopere de vânătăi, devenind încet același zombi ce o urmărește. Urmează apoi un prim-plan pe fața unei femei cu un dispozitiv ce-i ține gura deschisă pentru a i se vedea aparatul dentar. Îi este incomod. Dispozitivul și aparatul dentar i-au fost aplicate fără consimțământ, s-ar părea, însă ea continuă să le poarte. Imaginea pare cunoscută. Mulți dintre noi ne distorsionăm corpurile pentru privirea celorlalți. După ce am trecut prin aceste schimbări, ne prezentăm corpul perfect pentru a fi admirat. Imaginea poate fi deci o metaforă pentru zâmbetele perfecte ce le vedem în reclame și pentru intervențiile pe care le suferim în numele frumuseții. Ne modificăm corpurile și le punem în vitrină orice-ar fi. Simțim nevoia puternică de a ne arăta lumii corpurile nou-construite și perfecte. Acesta e în final

The Hayward gallery in London showcased a beautiful solo show by Kate Cooper (b. 1984, Liverpool, UK), who lives and works in London and Amsterdam. Her work has been shown at the Stedelijk Museum, Amsterdam (2019); the Institute of Contemporary Art, Boston (2018); Public Art Fund, New York (2017); KW Institute for Contemporary Art, Berlin (2016); the Palais de Tokyo, Paris (2015) and the Museum of Modern Art, Warsaw (2014). She is the director and co-founder of the London-based, artist-led organization Auto Italia and was recently a resident at the Rijksakademie, Amsterdam.
The exhibition contains a new large-scale installation of 3 videos which show the bodies of photo-realistic 3d women (the same woman at first glance, but as she confesses in an interview "there are actually a few different characters in these works, but they all function as the generic face of technological consumer capitalism.") that fight a diseased version of themselves, that appears and disappears, troubling the surroundings.
These characters are fully computer generated, in contrast to other earlier works, where the artist used filming and postproduction. "In the past I've made works where I've shot things with real life models, followed by a heavy amount of post-production and CGI, but this time all images are entirely constructed. I'm interested in what that entails, the labor involved and the position of those images and what they mean in terms of representation."
The main reason for this shift, as Cooper stated, was to access better technology but there might also be another hidden reason: the fact that these characters conjure up the intense sentiment of fakeness. Despite their hyper realistic appearance, the fact that they are 3D characters make the videos easier to digest than if it were actual people.
The characters seem to be in an uncomfortable state, battling either with costumes, devices that are traditionally used for beauty enhancements, now turned into torture devices, or running from a zombie that is following them. The zombie is a permanent reminder of what lies underneath the surface, of what women chose to disclose on social media platforms, the real face of beauty that is filtered into altered photos that we choose to post online.
Cooper's 2018 video Infection Drivers presents a "computer-generated woman wearing a translucent suit that inflates and deflates, evoking exaggerated stereotypes of gendered bodies."
The woman struggles with the suit that resembles the exaggerated body of a bodybuilder. She pushes the screen towards the audience, the screen being her cage that she tries to penetrate reaching the audience, while her face begins to deteriorate and to become bruised, slowly becoming the very zombie that is following her.
The video then shifts to a close up of a woman's face with an instrument that is forcibly opening her mouth to show her braces for perfect teeth. She is uncomfortable. The instruments, both the braces and the mouth opener are there without her consent, it might seem, but she still wears them. The image strikes as familiar, since so many

scopul: să ne arătăm corpul. Dispozitivul ne ajută, oricât de incomod sau dureros ar fi. În prim-plan vedem cum femeia virtuală se chinuie cu aceste două dispozitive, în timp ce fața i se învinețește.
În *Symptom Machine* vedem o femeie târându-se pe o bandă de alergat, uneori înspre, alteori dinspre, cadavrul umblător ce apare la ambele capete ale benzii. Aceasta se târăște precum un animal de laborator. Fața îi sângerează sub o mască de flori, în timp ce mâinile zombiului încearcă să-i atingă fața.
Sângele și vânătăile mă trimit la două stări ale corpului: de descompunere și de sănătate. Prima încercăm să o ascundem, acoperind-o cu straturi de imagini corporale perfecte ce corespund standardelor actuale, însă nu putem cu adevărat să evităm boala ce apare pe corpurile și fețele 3D perfecte. Omniprezentul zombi mereu le urmărește pe personaje, amintind de ceea ce nu poate fi mascat cu flori, mușchi sau tratament dentar.
În timp ce sângele i se scurge unui personaj din gură pe costumul alb, minimalist, steril, vedem picioarele cadavrului ce duce o mătură, pregătindu-se parcă să curețe toate urmele bolii. Însă boala poate fi văzută și ca o formă de refuz de a participa la standardele sociale de frumusețe. Precum în *Infection Drivers*, corpul pare a fi într-un conflict continuu cu sine însuși, gravitând între două stări. În *Symptom Machine*, conflictul ar putea fi mai degrabă de natură psihologică, personajul fugind uneori de zombiul ce o urmărește, alteori părând să-l accepte.
Însă trebuie să înțelegem contextul proliferării recente a peronajelor 3D, VR, fotorealiste din mediile *mainstream*, precum Miquela, Bermuda sau Blawko. Aceștia sunt 3 influenceri făcuți pe calculator de un startup din Los Angeles numit Brud, companie specializată pe inteligență artificială și robotică. Brenn și Shudu sunt doar două din numeroasele modele generate pe calculator din ultima vreme.
E diferit în cazul filmelor de animație 3D, unde, deși efectele sunt foarte bune, publicul rămâne în zona entertainmentului. Însă odată cu infiltrarea lumii reale de către personajele 3D realiste, neliniștea publicului arată că tranziția spre inteligența artificială e în curs, iar publicul se pregătește.
Frecvența cu care sunt utilizate reprezentările făcute pe calculator și efectele de postproducție în blockbusteruri precum *Game of Thrones* sau *Lord of the Rings*, sau în orice serial comercial de azi, ne-au crescut așteptările cu privire la look-ul realității digitale sau virtuale. Efectele folosite în *Godzilla* din 1954 nu ne mai afectează azi, ne-ar face să râdem, deși când a apărut a fost un mare succes iar publicului i s-au părut foarte realiste efectele.
De ce ne atrag aceste simulări perfecte dar nu chiar? Există un concept numit *uncanny valley* (valea straniului) lată ce am găsit pe whatis.com:
Uncanny valley este un sentiment de neliniște ce are loc atunci când androizii (roboți umanoizi) sau diverși stimuli audio/vizuali se apropie de uman din multe puncte de vedere, dar nu sunt chiar pe deplin convingători.
Fenomenul e luat în calcul în mai multe zone ale designului, precum robotica, arta din jocurile video, simulatoarele și animațiile 3D. În funcție de intenție, un designer va încerca

of us distort our bodies for everyone to see. And after we make these alterations, we show it to the world, giving it our newly perfect bodies to be admired. So, this image can be a metaphor for the perfect smiles we see in media and the troubling procedures that we undertake in the name of beauty. We alter our bodies and put them on display by any means necessary, we feel an urgent need to show the world our newly constructed, perfect bodies. This is, after all, the purpose, to show off our bodies; the instrument is there to assist with this, however bothersome or painful it might me. The closeup shows the virtual woman's struggle while wearing both devices, even as we see her face beginning to bruise.
In the video Symptom Machine we see a woman crawling on a treadmill, sometimes away and other times towards the walking corpse that appears at both ends of the treadmill. She is crawling as an animal in a research laboratory. Her face is bleeding under a mask of blooming flowers while the corpse`s hand tries to touch her face.
All the blood and bruises speak to me about the two states of the body: decaying and in perfect health. The first we try to hide from view, covering it up with layers of perfect body images that correspond to the contemporary standards, but we can never truly get away from the illness within that starts to show on the perfect 3D face and body. The all present zombie is always following the character, reminding of what is inside, that which cannot be covered up with flowers, muscles, or dental care.
As blood bursts through one of the characters' mouth on her white, minimalistic, sterile suite, we see the feet of the corpse with a broom in the back, as if preparing to clean all traces of illness. But here, sickness can also be seen as a form of refusal to participate to the social standards of beauty. As in Infection Drivers, the body appears to be in constant conflict with itself, oscillating between two states. In Symptom Machine, the conflict might be more of a psychological nature, as the character is sometimes running away from her hunter, when other times she seems to be embracing it.
But we need to understand the whole context of late acceleration of photo-realistic, VR, 3D characters that are presented in the mainstream media like Miquela, Bermuda or Blawko, three CGI influencers created by a Los Angeles-based startup called Brud, a company specialized in artificial intelligence and robotics. Brenn and Shudu, are among a growing number of computer-generated models
There is a difference between 3D movies where, even though the effects are very good, they still keep the audience in the entertainment animation zone. But with infiltration of realistic 3D characters in the real world, the feeling of uneasiness shared by the public shows that the transition to AI is beginning to happen and the world is slowly preparing.
A rise of CGI representations and post production mega skills used in block-buster productions like Game of Thrones or Lord of the Rings or in every commercial on TV have really raised our expectations of what virtual or digital

să îl evite sau să îl utilizeze pentru a trezi o anumită reacție. *Uncanny valley* se numește așa deoarece denotă modul în care comfortul mintal al privitorului plonjează pe măsură ce simularea se apropie de, însă nu ajunge pe deplin la, verosimil. Simulările cărora le lipsesc în mod evident aspecte ce imită realitatea nu tind să trezească acest sentiment. Iar pe de altă parte cele care simulează realitatea la un grad satisfăcător nu trezesc nici ele această reacție. Cvasi-realismul și amestecul de real și suprareal sunt cele ce tind să provoace această senzație incomodă. Efectul se intensifică dacă simularea se mișcă.
Putem presupune că acesta e motivul pentru care robotul Sofia nu poartă perucă: deoarece privitorului îi e mai ușor să interacționeze cu „ea" dacă îi vede firele din cap, îi dă certitudinea că „ea" nu este o ființă umană. Sau, în cuvintele unui membru quora.com: „Trebuie ca aceasta să arate uman, însă să și fie evident că este o mașinărie. Unele studii arată că oamenii preferă ca reprezentările de oameni să arate fie foarte non-uman, fie EXACT ca un om. Avem tendința să ne simțim incomod în prezența acelora care sunt foarte apropiate de uman, dar nu chiar umane. Cred că motivul lipsei părului e că astfel ea arată suficient de non-uman să ne simțim comod."
Odată cu dezvoltarea imaginilor făcute pe calculator, vedem că o reproducere perfectă a unei ființe umane este posibilă, însă există ezitări când e prezentată publicului. Sentimentul de neliniște discutat anterior nu lasă publicul să accepte în totalitate o ființă umană aparent perfectă făcută pe calculator când e introdusă în mainstream. Oamenii simt anxietate, teamă atunci când o inteligență artificială sau o *persona* arată aproape real, deși nu ne deranjează să le vedem în filme sau nici nu ne dăm seama în reclame. Însă asemănarea vizuală aproape reală ne-ar oripila.
Întorcându-ne la lucrarea lui Cooper, vedem cum femeile fotorealiste sunt un mijloc de a transmite o narațiune feministă ce nu e reală precum OAMENII REALI. Artiștii pot să-și învinețească personajele, să le distorsioneze, să le facă să sângereze, menținând o distanță sigură între artificialitate și imitația perfectă pentru a nu-l neliniști pe privitor. Utilizarea personajelor 3D îi dă artistei libertatea de a le folosi iar privitorului liniștea sufletească că nu e decât ARTĂ. Însă dată fiind asemănarea stranie între viața noastră virtuală și cea reală, atunci când pleci din expoziție e posibil să începi să te întrebi ce înseamnă artă bună.

reality should look like. We cannot respond to the 1954 Godzilla effects anymore, we would laugh now, even though when it first aired it was a total success and people thought that the special effects were incredibly real. Why is it that this almost perfect but not quite simulations attract us? There is a theory named the UNCANNY VALLEY. Here's what I found about it on Whatls.com:
The uncanny valley is a common unsettling feeling people experience when androids (humanoid robots) and audio/visual simulations closely resemble humans in many respects but are not quite convincingly realistic. The phenomenon is a consideration in a number of areas of design including robotics, video game art, training simulators and 3-D animation. Depending on the intent, a designer may want to avoid the uncanny valley or exploit it to elicit a particular response.
The uncanny valley is named for the way the viewer's level of comfort drops as a simulation approaches, but does not reach, verisimilitude. Simulations lacking aspects that significantly approach reality don't tend to elicit the response. On the other hand, simulations that simulate reality to a degree that satisfies the viewer don't bring about the effect either. Near-realism and mixes of realism and surrealism most often cause the eerie sensation. The effect is intensified if the simulation is moving.
We can presume this is the reason Sofia the robot does not wear a wig. Because it is easier for the viewer to interact with "her" when they see all the wires in the back of her head. It keeps you assured that "she" is not a human being. Or as a member on Quora.com put it:"They need it to look very human-like but at the same time make it very easy to see that it is mechanical. There is some research that says we prefer our depiction of humans to look either very non-human or EXACTLY like a human and we tend to be uncomfortable with those that are very near but not quite human. I think the reason to remove the hair is to allow the overall appearance to be not-human enough that we feel comfortable."
With the developments of CGI we can see that a perfect reproduction of a human can be achieved but it is still slowly holding back when introduced to the audience. The feeling of uneasiness that we discussed keeps the audience from the total acceptance of a perfect seemingly CGI human being introduced to the mainstream. People feel anxiety, fear and are uncomfortable when an AI or digital "persona" looks almost real, even though we have no problems seeing it in movies or we don`t spot the difference in adds. But the all too real visual resemblance would terrify us.

Traducere de Rareș Grozea

“Ne modificăm corpurile și le punem în vitrină orice-ar fi. Simțim nevoia puternică de a ne arăta lumii corpurile nou-construite și perfecte. Acesta e în final scopul: să ne arătăm corpul. Dispozitivul ne ajută, oricât de incomod sau dureros ar fi. În prim-plan vedem cum femeia virtuală se chinuie cu aceste două dispozitive, în timp ce fața i se învinețește.”

Kate Cooper, *Infection Drivers*, 2018. Prin amabilitatea Kate Cooper și Hayward Gallery.
Kate Cooper, *Infection Driverse*, 2018. Image courtesy of Kate Cooper and Hayward Gallery.

[]

← pagina anterioară / *"We alter our bodies and put them on display by any means necessary, we feel an urgent need to show the world our newly constructed, perfect bodies. This is, after all, the purpose, to show off our bodies; the instrument is there to assist with this, however bothersome or painful it might me. The closeup shows the virtual woman's struggle while wearing both devices, even as we see her face beginning to bruise."*

→ „În timp ce sângele i se scurge din gură pe costumul alb, minimalist, steril, vedem picioarele cadavrului ce duce o mătură, pregătindu-se parcă să curețe toate urmele bolii. Însă boala poate fi văzută și ca o formă de refuz de a participa la standardele sociale de frumusețe."

Kate Cooper, *We Need Sanctuary*, 2016. Prin amabilitatea Kate Cooper și Hayward Gallery.
Kate Cooper, *We Need Sanctuary*, 2016. Image courtesy of Kate Cooper and Hayward Gallery.

"As blood bursts through one of the characters' mouths on her white, minimalistic, sterile suit, we see the feet of the corpse with a broom in the back, as if preparing to clean all traces of illness. But here, sickness can also be seen as a form of refusal to participate in the social standards of beauty."

THE COMING WORLD: ECOLOGY AS THE NEW POLITICS 2030 – 2100

CURATED BY BAS VAN DE POEL
& MARINA OTERO VERZIER

Ești cu adevărat ecosexual?
Are You Truly Ecosexual?
TEXT: DARIA KHOKHLOVA & DMITRY KUVSHINOV

MOSCOW'S GARAGE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

MOSCOW | 28 JUNE – 1 DECEMBER 2019

Patricia Piccinini, *The Comforter & Litter*, 2010. Silicon, fibră de sticlă, oțel, blană de vulpe, păr uman, îmbrăcăminte, 60 × 80 × 80cm. Din colecția Olbricht. © Garage Museum of Contemporary Art.
Patricia Piccinini, *The Comforter & Litter*, 2010. Silicone, fiberglass, steel, fox fur, human hair, clothing, 60 × 80 × 80cm. From the Olbricht Collection. © Garage Museum of Contemporary Art.

↗ Patricia Piccinini, *Litter*, 2010. Silicon, fibră de sticlă, blană de animale, păr uman. Sculptură 16 × 46 × 41 cm, pernă 63 × 59 cm. Din colecția Olbricht. © Garage Museum of Contemporary Art.
Patricia Piccinini, *Litter*, 2010. Silicone, fiberglass, human and animal hair. Sculpture 16 × 46 × 41 cm, pillow 63 × 59 cm. From the Olbricht Collection. © Garage Museum of Contemporary Art.

Un proiect ecologic fără precedent pentru capitala Rusiei în ceea ce privește scara și durata, expus la Muzeul de Artă Contemporană Garage se află în centrul atenției tuturor, din iunie până în decembrie 2019. Dedicată Antropocenului, expoziția marchează o transformare profundă a politicilor interne ale uneia dintre cele mai importante instituții muzeale din Rusia. După cum era de așteptat, această transformare a pornit de la ideea de ecologie. Bienala de la Veneția din acest an a decretat deja că ecologia va fi de acum încolo *locus communis* al scenelor de artă, cuvântul de pe buzele tuturor. Cu toate acestea, în Rusia, asistăm abia acum la un adevărat avânt al dezbaterilor privind consumul responsabil și politicile ecologice. De aici și eficiența particulară a expoziției Garage MAC și a scopului său edificator – mai ales în lumina agendei ecologice recente din Federația Rusă (protestele privind gropile de gunoi din Shiyes, din Oblastia Archangelsk și incendiile de pădure din Siberia). Problema poluării în marile orașe este ilustrată de seria de lucrări intitulată „Colecționarii de smog" / Smog Collectors a lui Kim Abeles, serie ce cuprinde portrete ale liderilor mondiali ce se deslușesc pe suprafețele pictate ale farfuriilor din porțelan, folosind smogul Moscovei drept pigment. „Întâia 1001 insulă - Cea mai durabilă insulă din Arhipelag" / *The 1001st Island - The Most Sustainable Island in the Archipelago* de Tita Salina din Indonezia răspunde la acțiunile politice semnificative privind problematica deșeurilor. Recentul accident nuclear de lângă Severodvinsk, Oblastia Arkhangelsk, se intersectează cu „Amânarea decăderii" / *Delay Decay* a Susanei Schuppli – un proiect de artă ce reflectă asupra dezastrului de la Cernobîl din 1986, prezentând douăzeci de pagini din mai multe ediții ale ziarului de stat Pravda din momentul accidentului până la mult întârziatul anunț oficial.
Sprijinit pe un edificiu suficient de mare și de influent, dar într-o țară lipsită de o bază instituționalizată pentru consumul responsabil, Garage MCA a inițiat, începând din acest an, un program ecologic pe termen lung, concentrându-se pe diverse detalii din circuitul organizator al muzeelor, privite până atunci ca amănunte. Inovațiile implică acțiuni de la înlocuirea broșurilor și cataloagelor de hârtie la cele electronice, la reutilizarea structurilor de construcție vechi în timpul organizării expoziției, la introducerea paielor biodegradabile în cantina muzeului, până la plasarea unei inscripții de dimensiuni ciclopice „(NE) RECICLABIL" pe fațada muzeului. Au fost introduse, de asemenea, facilități de colectare selectivă a deșeurilor în locul redundantelor coșuri pentru hârtie din birouri, deșeurile de hârtie fiind colectate în mod regulat. S-au instalat panouri solare pe acoperișul muzeului. Rămâne de menționat inițiativa MCA intitulată „Un moment lipsit de respirație pentru protecția mediului" / *A Minute of Not Breathing to Protect the Environment,* moment care se desfășoară zilnic la ora 7 pm, când vizitatorilor li se recomandă din difuzoare să-și țină respirația timp de șaizeci de secunde. Până în prezent, la Moscova nu există aproape nimeni care să se poată lăuda cu o conștiință ecologică mai consecventă.
Obiectele din expoziția revizuită îmbrățișează un complex extins al agendei ecologice. Proiectul debutează cu o perspectivă istorică asupra relației dintre om și natură, încorporând astfel naturi moarte pastorale flamande din secolul

An ecological project held by the Garage Museum of Contemporary Art, unprecedented for Russia's capital in its scale and duration, is in the centre of everybody's attention from June till December 2019. Dedicated to the Anthropocene, the exhibition marks a profound turn of politics for one of the most prominent museum institutions in Russia. Characteristically, the turn began with ecology. This year's Venice Biennale pronounced that ecology is henceforth the locus communis of the world's art community. However, one merely witnesses the advent of debate on responsible consumption and ecological policy in this country. Hence the Garage MCA's exhibition's particular efficiency in its enlightening purpose – bearing in mind the recent ecological agenda in the Russian Federation (the garbage dump protests in Shiyes, Archangelsk Oblast, and forest fires in Siberia). The issue of pollution in major cities is presented in Kim Abeles' Smog Collectors – the series of world leaders' portraits revealing themselves on pieces of china as stenciled particles of Moscow smog. *1001st Island – The Most Sustainable Island in the Archipelago* by Tita Salina of Indonesia responds to significant political actions regarding the garbage problem. The recent nuclear accident near Severodvinsk, Arkhangelsk Oblast, intersects with Susan Schuppli's *Delay Decay* – an art project on the 1986 Chernobyl disaster, presenting twenty pages of the several editions of Soviet state-run newspaper *Pravda* from the moment of the accident to the delayed official announcement.
As a big and influential enough establishment for a country with no institutionalized base for responsible consumption, the Garage MCA commited itself, , starting this year, to a long term ecological programme focusing on various details of museum organization. Innovations in this sense include actions such as the substitution of paper booklets and catalogues with electronic ones, the reuse of old construction structures while organizing the exhibition, the introduction of biodegradable straws in the museum cafeteria, the placement of a cyclopean inscription *(UN)RECYCLABLE* on the museum's façade. Besides, separate waste collection facilities were introduced instead of redundant office waste-paper baskets, with waste paper collected on a regular basis and solar panels installed on the museum's roof. One should mention the MCA's initiative *A Minute of Not Breathing to Protect the Environment*, which is held daily at 7 pm, when the visitors are suggested over the loudspeaker to hold their breath for sixty seconds. So far there's hardly anyone in Moscow who is able to boast a more consistent ecological thinking.
Objects at the reviewed exhibition embrace quite an extensive complex of ecological agenda. The project begins with a historical insight on a human-nature relationship, thus encompassing the 17th-century Flemish pastoral still-lives and Le Corbusier's sketches. These are followed by a Boyce-esque VR performance featuring a wolf (*Together Again* by Hayden Fowler) and futuristic-looking semi-transparent prisms of varied materials – a project by the Netherlands-based group of artist Studio Drift, who take apart various things from a pencil to an iconic Volkswagen Beetle car in order to show one's ignorance regarding the

al XVII-lea și schițe aparținând lui Le Corbusier. Acestea sunt urmate de un performance VR Boyce-inspired, cu un lup (*Together Again* de Hayden Fowler) și prisme futuriste semitransparente din materiale variate - un proiect al grupului Studio Drift din Olanda, care dezasamblează diverse lucruri de la creioane la iconicele Volkswagen Beetle pentru a scoate în față ignoranța noastră în ceea ce privește alcătuirea lumii și a componentelor sale.
Scopul acestui proiect nu a fost neapărat acela de a compila lucrările acelor artiști contemporani ruși care își iau ca punct de pornire problematica Antropocenului (de fapt, nu găsim mai mult de cinci astfel de lucrări). Motivul principal al expoziției a fost aparent acela de a deschide noi și cât mai multe prilejuri de a vorbi despre gândirea ecologică. Această năzuință merge mână în mână cu programul public extins al expoziției, și anume proiecții de filme, ateliere de trei săptămâni pentru artiști și curatori, conferințe, prelegeri publice și formarea unor echipe de cercetare. În timp ce un astfel de cadru elaborat al proiectului oferă vizitatorilor oportunități reale de a-și însuși instrumentele gândirii ecologice, de a-și dezvolta o logică decolonizatoare și de a crea scenarii speculative despre viitor, campania publicitară a expoziției pare, în efect, să difere de agenda din spatele expoziției.
Întrucât MAC Garaj a îmbrățișat în această vară un rol destul de riscant – acela de a fi principalul 'îndreptar' ecologic pentru un public extrem de larg – urmările nu au întârziat să apară. Zeci de declarații artistice aleatorii ajung să funcționeze la unison și se referă la aspecte mai puțin cunoscute, chiar surprinzătoare ale Antropocenului, ale politicilor ecologice și ale viitorului speculativ. Însă, în promovarea publică a evenimentului, conținutul lor este redus la sloganuri de marketing uzate. Un exemplu în acest sens ar fi chiar manifestul de PR al expoziției, o serie de trei videoclipuri în care apare Ivan Dorn, cântăreț rus cunoscut și influencer social media. În primul videoclip, solistul stă pe Tinder până când ajunge să facă match cu Planeta Pământ, după care se uită la cameră și zâmbește într-un mod caracteristic personajelor din reclamele la bere pentru ca ulterior să-și 'scoată din dulap' identitatea sa ecosexuală închipuită. Apoi recită o poezie grandilocventă despre grija față de natură, o salină și câteva șezlonguri aflate în fundal (în realitate o instalație imersivă „Dă-mi și mie sarea, te rog" / *Pass Me the Salt, Please* realizată de Anastasia Potemkina și gândită ca un dialog cu alte forme de viață). Fiind recitată într-un mod destul de patetic, sentențios, poezia lui Dorn apelează la sentimentele de vinovăție ale societății față de mediu. Prin urmare, aceasta contribuie cu aproape nimic la formularea artistică complexă inerentă acestei părți a expoziției. „Trilogia ecosexuală" culminează cu *influencer*ul punându-se în genunchi și cerând în căsătorie Natura, literalmente, punând un inel de logodnă pe frunza unei plante. Și dacă absurdul *clickbait*-ul ecologic de până acum nu era de ajuns, MAC Garage îți sugerează și un test online pentru a-ți determina ecosexualitatea. Testul măsoară și demonstrează dragostea personală pentru mediul înconjurător, iar rezultatul lui se bazează pe răspunsurile la mai multe întrebări privind strategiile ecologice de consum. Cu excepția cazului în care intervievatul răspunde corect, mesajele chestionarului

world around and its components.
It was not merely for the sake of collecting pieces by the Anthropocene-oriented Russian contemporary artists (actually, such works do not exceed the number of five at the exhibition) that the Garage MCA's project was initiated. The sole reason is apparently to create new opportunities for ecological thinking. This goal goes hand in hand with the wide-ranging public programme of the exhibition, i.e. film screenings, three-week workshops for artists and curators, conferences, public lectures and research groups. Whereas such an elaborated framework of the museum's project provides its visitors with real opportunities to gain ecological thinking, develop decolonizing logicality and create speculative future scenarios, the exhibition's advertising campaign appears in effect to be at variance with its agenda.
Since the Garage MCA took on the rather daring role of being the main ecological enlightener for an extremely wide public, this decision brought with it predictable consequences. Dozens of miscellaneous overlapping artistic statements at the exhibition engage with unexpected aspects of the Anthropocene, ecological policies and the speculative scenarios, but within the choreography of the event, they are reduced to *du jour* marketing mottos. Such is the exhibition's PR manifesto, a series of three videos featuring Ivan Dorn, a popular Russian singer and social media influencer. In the first video, the singer is obsessively swiping left on Tinder until he makes a match with Planet Earth, afterwards peering into the camera and smiling in the manner of a character from a beer commercial and eventually coming out of the closet with his imaginary ecosexuality. Then he recites a grandiloquent poem on caring for nature against the background of a salt room and a pair of deck chairs (in reality, an immersive installation *Pass Me the Salt, Please* by Russian artist Anastasia Potemkina, designed to probe opportunities for dialogue with other life forms). Being recited in a rather pathetically pontificating manner, Dorn's poem appeals to the society's guilt and, therefore, barely contributes to the complex artistic statement inherent in this part of the exhibition. This 'ecosexual trilogy' culminates with the influencer literally proposing to Nature itself and putting an engagement ring on a plant's leaf. However, this absurd ecological clickbait does not stop here., Garage MCA recommends taking an online ecosexuality test. One is expected to discover and attest their love for environment by answering several questions on the green strategies of consumption. Unless the respondent answers correctly, the questionnaire's inscriptions seemingly attempt at shaming them for alleged ecological philistinism; hence the shift in the exhibition's message to the broad public.
Half a hundred statements by contemporary artists on the Anthropocene are inevitably blurred and dilluted by the hypeness around ecosexuality and oversimplifying PR moves The key theoretician for the MCA's exhibition is unmistakably the modish "dark ecologist" Timothy Morton. His presence at the presentation of his latest book Being Ecological is scheduled for autumn within the framework of the cultural programme. As part of its publishing strategy, the book attempts to explain why

au grijă să îl pună la zid pentru prezumptivul său filistinism ecologic; de aici schimbarea mesajului expoziției către publicul larg. Peste o jumătate din expozeurile artiștilor contemporani ce fac referire la Antropocen sunt inevitabil neutralizate și contaminate de tema cool a ecosexualității și de zelul simplificator al strategiilor de PR.

Teoreticianul star la Garage este, fără îndoială, ecologistul „maudit", Timothy Morton. Prezența sa în cadrul programului cultural al expoziției a fost confirmată pentru toamna acestui an, prilej cu care își va prezenta cea mai recentă carte *Being Ecological*. Strategia de publicare a cărții constă într-o serie de afirmații descumpănitoare cum ar fi faptul că un discurs ecologic bazat pe vină și rușine nu reușește să modifice neapărat relaționarea și raportarea noastră la natura. Ele ar surclasa încercările de decolonizare și eradicare a conceptului de natură în sine Morton reiterează fatpul că cei care se declară preocupați de practici și politici ecologice tind adesea să jongleze cu date („factoids") vărsând în cârca adresanților o tonă de exemple despre precaritatea mediului înconjurător, apelând prin urmare la vinovăție, la conștientizarea conduitei lor criminale față de natură. Astfel de mișcări pot spori conștientizarea problemelor, dar nu ne pot mobiliza conștiințele; și evident nu rezolvă semnificativ vreo situație ecologică de criză. Așadar, după cum ne spun și statisticile, nici rușinea și nici vinovăția nu produc soluții radicale. Simptomatic, Morton compară retorica ecologică cu teoria asupra traumei propusă de Freud. Conform acestei teorii, un pacient pus să rememoreze un eveniment traumatic este predispus să descrie succesiunea evenimentelor antemergătoare acestuia. Această diversiune amână momentul propriu-zis al catastrofei personale, anticipând dar evitând realitatea faptului că evenimentul traumatic a survenit deja cu mult timp în urmă, iar consecințele acestuia persistă încă în prezent. Prin urmare, o persoană încearcă să scape de fricile și anxietățile produse de o traumă, prefacându-se că aceasta încă nu s-a întâmplat, agățându-se astfel de un trecut din care trauma lispește.

Sugestia lui Morton este să încetăm să mai proiectăm catastrofa ecologică în viitor, ci mai degrabă să acceptăm faptul că acesta s-a întâmplat deja. De aici și titlul expoziției -Lumea ce va să vină, cu datele 2030 - 2100 care indică faptul că principala problemă a gândirii nu-tocmai-ecologice și a retoricii verzi rămâne deschisă soluțiilor. Limita inferioară a perioadei este un omagiu adus ecologistului Paul Ehrlich, care a calculat că resursele petroliere ale lumii se vor diminua drastic până în 2030. Limita superioară se referă la sugestia lui Sir Arthur C. Clarke că anul 2100 va marca începutul colonizării interplanetare. Contrar vitezei cu care ne apropiem de acest viitor speculativ, experimentăm încă un decalaj între așteptările noastre asupra viitorului și realitatea prezentului, fapt ce produce un răstimp suficient pentru cultivarea fie a indiferenței ecologice fie a vinovăție retorice. *Lumea ce va să vină* nu este echivalentă cu acel „aici și acum".

Mai presus de toate, retorica și politica vinovăției care rămâne totuși inerentă viziunii antropocentriste împiedică decolonizarea ideii de natură și înregistrarea vreunui progres în comunicarea dintre specii. Postumanismul, ecologia întunecată* și teoria speculativă riscă să se transforme din mișcări complexe și actuale, în reziduuri artistice ne-

such ecological discourse is not necessarily successful in triggering a redefinition of one's relationship with nature, decolonization and ideological neutering of the concept of nature *per se* (viz. another of the exhibition's mottos – "There is no nature"). Morton reiterates that those concerned with green policies often tend to juggle factoids, virtually discarding tons of alarming data regarding the lamentable state of the environment onto their audience, therefore appealing to their guilt of knowingly acting with criminal intent towards nature. Such moves may increase awareness, but fail (monumentally) at raising consciousness; they bring betterment to ecological issues. Shame and guilt, arguably, do not lead to any statistically significant shift in the ecological crisis. Symptomatically, Morton compares ecological rhetoric with Freud's trauma which argues that a patient is more likely to describe the sequence of events leading to the traumatic event, therefore anticipating and postponing the moment he has to reflect on the precise moment of its catastrophic peak. The truth behind this deferement is that the patient fails to cope with the fact that the catastrophe has already hit him and its consequences persist up to the present. Accordingly, a person tries to escape fears by pretending that the trauma is yet to happen in the coming world, attaching, this way, to a past in which the traumatic event is yet to arrive.

Morton's suggestion is to stop delaying the catastrophe for the future, but rather to imagine it as part of our present. Hence the name of the exhibition – *The Coming World, with the dates 2030 – 2100* indicating that the main problem of the not-so-ecological thinking and green rhetoric is yet to be resolved. The reference towards the year 2030 pays homage to ecologist Paul Ehrlich, who calculated that the world's petroleum resources will have waned by 2030. The upper bound refers to Sir Arthur C. Clarke's suggestion that 2100 will mark the beginning of interplanetary colonization. No matter how fast we are approaching this speculative future, humankind still experiences a gap between our expectations of the future and the perception of the present, which produces the hiatus for ecological indifference and rhetorical guilt. The coming world thereby does not equate to that here and now.

Above all, the rhetorics and politics of guilt, still inherent in anthropocentric discourses, hinder the process of decolonizing nature and any attempt at interspecies communication. Posthumanism, dark ecology and speculative theory risk their own depletion from complex and momentous statements to barely comprehensible artistic residue of anthropocentric logicality. Under this logicality it is ample to be an "internally clean" ecosexual that would pathetically enumerate factoids on crimes inflicted on the environment, then swipe it right on Tinder and finally marry it, thus showing your attention and love. On the other hand, the Garage MCA's exhibition covertly polemicizes with its own advertising strategy, namely *The Ecosexual Manifesto*, by opposing it with a polyphony of miscellaneous forms of interspecies communication. Alternatives to a highfalutin romance with nature are in abundance at the exhibition. These are, *inter alia*, a peculiar construc-

clare și înțelegeri nebuloase ale logicii antropocentrice. Conform acestei direcții, este îndeajuns de radical să rămâi un ecosexual „curat pe dinăuntru" care debitează cu patos știri despre răul cauzat mediului, ca mai apoi să-l bifeze afectuos înspre dreapta pe Tinder și să se căsătorească cu el, arătându-și astfel atenția și dragostea. Pe de altă parte, expoziția Garage MCA conspiră împotriva propriei strategii publicitare, mai ales partea *Manifestului Ecosexual,* combătându-i obtuzitățile cu o polifonie de exemple ale comunicării dintre specii. Expoziția abundă în alternative la romanțele sforăitoare dintre om și natură. Un exemplu printre multe altele este reprezentat de o construcție stranie a unei pânze de păianjen de Tomás Saraceno, rezultatul cooperării a două specii diferite de păianjeni (*Gravitational solitary solitary Choreography Beta Scorpii built by: a solo Nephilasenegalensis - three weeks, and a solo Psechrus jaegeri - four weeks, 2018)* sau o fată mutantă care suferă de hipertricoză care hrănește o creatură nounăscută diformă de Patricia Piccinini (*The Comforter)*. În echilibru, metodele alternative de „alt-înrudire"/ *making kin* și de speculație asupra viitorului par adesea să stea în umbra sentimentului de vinovăție, dar aceasta reacție nu reprezintă o strategia viabilă a supraviețuirii în Antropocen.

tion of a cobweb by Tomás Saraceno, a result of co-operation of two spiders of different species *(Gravitational solitary solitary Choreography Beta Scorpii built by: a solo Nephilasenegalensis - three weeks, and a solo Psechrus jaegeri - four weeks)*, or a mutated girl suffering from hypertrichosis nurturing a formless newborn creature by Patricia Piccinini (*The Comforter).* The alternative methods of "making kin" and future-shaping often appear to be in the shadow of a call-out rhetoric and the policy of guilt. Unfortunately, the latter are not the affects on which one would base the fundamentally new strategy of existence of humankind in the Anthropocene.

↘ *" Întrucât MAC Garaj a îmbrățișat în această vară un rol destul de riscant – acela de a fi principalul 'îndreptar' ecologic pentru un public extrem de larg – urmările nu au întârziat să apară. Zeci de declarații artistice aleatorii ajung să funcționeze la unison și se referă la aspecte mai puțin cunoscute, chiar surprinzătoare ale Antropocenului, ale politicilor ecologice și ale viitorului speculativ. Însă, în promovarea publică a evenimentului, conținutul lor este redus la sloganuri de marketing uzate."*

"Since the Garage MCA took on the rather daring role of being the main ecological missionary of an extremely wide public, this decision brought with it understandable consequences. Dozens of miscellaneous overlapping artistic statements at the exhibition engage with unexpected aspects of the Anthropocene, ecological policies and the speculative scenarios, but within the choreography of the event, they are reduced to *du jour* marketing mottos."

The Coming World: Ecology As The New Politics 2030-2100.
© Garage Museum of Contemporary Arts.
The Coming World: Ecology As The New Politics 2030-2100.
© Garage Museum of Contemporary Arts.

Vedere din expoziția *The Coming World: Ecology as the New Politics* 2030—2100.
© Garage Museum of Contemporary Art.
Exhibition view from *The Coming World: Ecology as the New Politics* 2030–2100.
© Garage Museum of Contemporary Art.

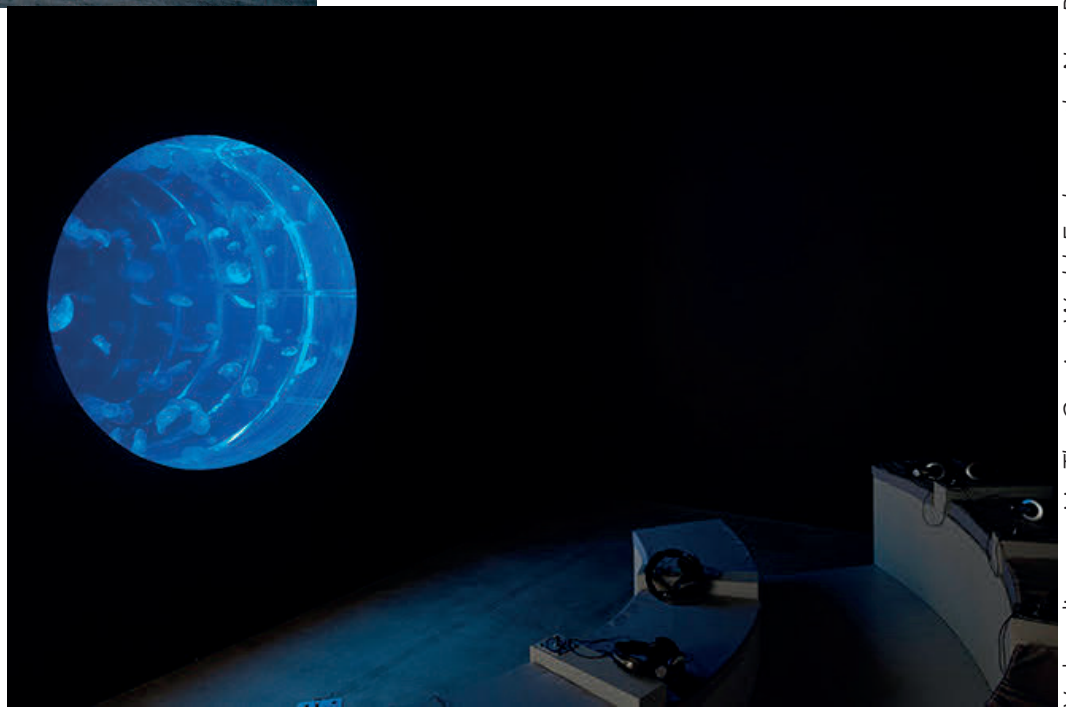
"Above all, the rhetorics and politics of guilt, still inherent in anthropocentric discourses, hinder the process of decolonizing nature and any attempt at interspecies communication. Posthumanism, dark ecology and speculative theory risk their own depletion from complex and momentous statements to barely comprehensible artistic residue of anthropocentric logicality."

Mella Jaarsma. Vedere din expoziția *The Coming World: Ecology as the New Politics* 2030–2100, 2019
© Garage Museum of Contemporary Art.
Mella Jaarsma. View from the exhibition *The Coming World: Ecology as the New Politics* 2030–2100, 2019
© Garage Museum of Contemporary Art.

John Akomfrah. Captură din *Purple*, 2017.
© Garage Museum of Contemporary Art.
John Akomfrah. Still from *Purple*, 2017.
© Garage Museum of Contemporary Art.

Dan Perjovschi. Desen din expoziția *The Coming World: Ecology as the New Politics* 2030–2100, 2018. Prin amabilitatea artistului. © Garage Museum of Contemporary Art.
Dan Perjovschi. Drawing for the exhibition *The Coming World: Ecology as the New Politics* 2030–2100, 2018. Courtesy of the artist. and© Garage Museum of Contemporary Art

← pagina anterioară / „Mai presus de toate, retorica și politica vinovăției care rămâne totuși inerentă viziunii antropocentriste împiedică decolonizarea ideii de natură și înregistrarea vreunui progres în comunicarea dintre specii. Postumanismul, ecologia întunecată* și teoria speculativă riscă să se transforme din mișcări complexe și actuale, în reziduuri artistice neclare și înțelegeri nebuloase ale logicii antropocentrice."



Vedere din expoziția *The Coming World: Ecology as the New Politics* 2030–2100, 2019
© Garage Museum of Contemporary Art.
View from the exhibition The Coming World: Ecology as the New Politics 2030–2100, 2019
© Garage Museum of Contemporary Art

POWER PLANTS

ARTIST: HITO STEYERL

Democratizarea imaginilor estetice
The Democratization of Aesthetic Images
TEXT: MARINA OPREA

SERPENTINE SACKLER GALLERY

LONDON | 11 APRIL – 6 MAY 2019

Lumea artei poate fi foarte derutantă: nu mai există o ordine după care să categorizăm puzderia de lucrări extrem de diferite aflate în spații de expoziție, așa cum aveam în trecutul nu prea îndepărtat. Canoanele și stilurile ce ordonau domeniul odată închis al artei, ce aparținea elitelor economice ale deceniilor precedente, au fost diluate de către subiectivismul postmodern și deschiderea metamodernă, eliberând arta pentru mase. Însă acesta este doar un fals pozitiv. Arta este încă împachetată și pusă în cutii, doar că acestea nu mai sunt determinate de școli sau stiluri artistice, ci de trenduri populare. Și, ca întotdeauna, arta este conectată fundamental la capital.

Azi arta e mult mai accesibilă ca înainte. Asta înseamnă că nu ai nevoie de o diplomă în arte să înțelegi conținutul unei expoziții, deși unii încă se bazează pe concepte ermetice și abordări obscure pentru a distanța lumea artei de mediile mainstream. E adevărat însă că în epoca digitală, arta și mediile divertismentului se asimilează reciproc. Însă la celălalt capăt al spectrului se află fața feroce, capitalistă a lumii artei, care amăgește oamenii cu instalații masive pe care trebuie să plătești să le vezi.

Însă în mulțimea de lucrări plicticoase și enigmtice, ale căror texte curatoriale trebuie descifrate atent ca să „te prinzi", și de monstruozități a la Hirst al căror mesaj e prea in your face, există artiști precum Hito Steyerl care activează undeva la mijloc.

Una din lucrările ei recente, expusă la Sackler Gallery din Londra, aflată în afluentul cartier Royal Borough of Kensington and Chelsea, încearcă să trezească o discuție socială serioasă, utilizând imagini VR accesibile. Textul oficial de expoziție spune: „Pornind de la premisa că «puterea este condiția necesară pentru orice tehnologie digitală», polivalența acestui cuvânt e abordată prin trei proiecte și direcții de cercetare interconectate: *Actual RealityOS*, o lucrare digitală produsă colectiv; Power Walks, o serie de plimbări ghidate prin cartier și un tur bazat pe conversații cu localnicii, cu grupuri comunitare și organizații din zona în care se află Serpentine Galleries; și *Power Plants*, o expoziție cu lucrări video noi."

Hito Steyerl e destul de cunoscută, datorită esteticii sale post-internet și umorului sau candorii cu care prezintă publicului subiecte dealtfel dificile. Artista e interesată de probleme sociale, după cum au fost artiștii mereu, însă ea transmite asta într-un mod antrenant și deloc prețios. Preocuparea ei pentru complexitățile lumii digitale și ale inteligenței artificiale au dus-o până la a traversa teritoriul comercial al jocurilor video și culturii pop. Astfel, artista a fost criticată pentru că se bazează prea mult pe tropi și estetici din sfera divertismentului.

Într-adevăr, *Power Plants* este foarte ușor de privit, mai ales pentru turiști sau pentru *crème de la crème* a Londrei, ce frecventează zona și ajung la Serpentine Sackler din întâmplare. Spațiul galeriei e plin de imagini seducătoare cu plante ce se transformă pe serii de ecrane, cu muzică plăcută în fundal, iar, pentru unii vizitatori, asta e suficient. Până la urmă democratizarea imaginilor estetice înseamnă că criticii trebuie să privească dincolo de suprafață pentru a-și da seama dacă nu cumva e vorba de mai mult. De asemenea, a critica un artist pentru că ar fi prea ușor de înțeles poate fi o capcană.

Today's art world can be a very confusing place. There is no longer an order to categorize the plethora of extremely varied art works on display in designated art spaces as there was in the not so distant past. The art canon and style that governed the once closed-off realm of art production, once dominated by elites of past decades has been diluted by post-modern subjectivity and meta-modern openness, thus liberating art for more diverse audiences. But this is just a false assumption. Art is still packaged and placed into specific boxes, only these are not dictated by art schools or styles, but rather by popular trends. As ever, it is still intrinsically tied to capital.

Nowadays, art is much more accessible that it previously was, meaning that you do not need an art degree to understand the contents of an exhibition, although certain groups still cling onto hermetic concepts and obscure approaches in an attempt to elevate the art world from mainstream media. It is true that in the digital age, art and entertainment media have been assimilating one another. However, on the other end of the spectrum there is the ferociously capitalist face of the art world that still mesmerizes the masses with expensive sprawling installations that you have to pay to see.

Between dull and enigmatic art works that require precise deciphering of art statements in order to "get it" and Hirst-esque monstrosities whose message is too in your face, there are artists like Hito Steyerl who activate somewhere in the middle. One of her recent works was at the Serpentine Sackler Gallery in London. Positioned in the affluent Royal Borough of Kensington and Chelsea, it attempts to convey a serious social discussion with the use of very accessible VR images. "Beginning from the premise that 'power is the necessary condition for any digital technology', the multivalence of this word is addressed through three interrelated research strands and projects: Actual RealityOS, a collectively-produced digital commission; Power Walks, a series of guided neighborhood walks and a tour drawing upon conversations with residents, community groups and organizations in the local area surrounding the Serpentine Galleries, and Power Plants, an exhibition featuring new video work," reads the official exhibition text.

Hito Steyerl is well-known for her post-internet aesthetics, and the candor with which she delivers otherwise disconcerting subjects to her audience. Steyerl is preoccupied with social issues, as artists have always been, but she's found a fun and non-pretentious way to showcase it. Her preoccupation with the complexities of the digital world and Artificial Intelligence extends as far as dipping into the commercial waters of video games and pop culture. Consequently, the artist has been criticized for leaning too much on mainstream tropes and entertainment aesthetics.

Indeed, Power Plants is eye candy, especially for London's crème de la crème tourists who frequent the area and end up at Serpentine Sackler by chance. The gallery space is littered with seducing images of digitally morphing plants on multi-screen setups and pleasant music, and for some viewers this might be enough. Democratization of aesthetic images means that art criticism must

În interiorul clădirii, precum și afară, în grădină, se află câteva pietre ce au ceea ce par a fi rune, precum și caligrafii fine, ce declanșează experiența de realitate virtuală a expoziției. Vizitatorii pot naviga spațiul printr-o aplicație. Din nou, unii ar putea spune că e un mod superficial de a experimenta arta.
Te plimbi printe frumoasele flori digitale ce-și schimbă forma datorită unui AI programat să prezică viitorul, pe modelul sistemului nervos uman, și îți îndrepți telefonul spre marcajele din piatră pentru ca spațiul să se umple deodată cu hipertext plutitor conținând citate de persoane fictive din viitor. Totul foarte plăcut estetic și jucăuș. Ieși apoi în grădină și-ți îndrepți telefonul spre unul din marcajele de acolo și totul se schimbă. În loc de citate din texte botanice inventate, ți se oferă statici sumbre despre inegalitatea economică din jurul Serpentine Sackler. Clădirea însăși își schimbă forma pentru a ilustra datele îngrijorătoare referitoare la comunitatea din zonă. Textul plutitor e vizibil și cu aplicația acestei zone, doar că citatele sunt din prezent și reprezintă vocile celor săraci. Această parte a expoziției și aplicația aferentă se numesc, foarte corect dealtfel, *Actual Reality*.
După cum e des cazul în arta lui Steyerl, vizitatorul e ademenit cu imagini seducătoare, inocente, pentru a fi apoi loviți în față cu adevăruri dure. Și chiar și această lovitură are valoarea sa estetică. Puterea ia numeroase forme, iar artista încearcă să le ilustreze prin diverse metafore vizuale, toate aparținând mediilor de consum. Criticii au văzut deja destul *plant wave* și artă textuală să zică că au înțeles, iar datorită stratului suplimentar de VR și utilizarea smartphoneurilor e ușor să interpretezi expoziția ca o simplă atracție turistică și nu ca o expoziție serioasă.
Însă cei care etichetează expoziția *Power Plants* astfel nu se află oare în poziții de putere? Care e de fapt publicul țintă al Serpentine Galleries (conduse în trecut de Yana Peel, care deține acțiuni într-o companie israeliană ce produce *spyware)* dacă nu clasa de mijloc superioară, educată, care au privilegiul de a le fi văzut pe toate în materie de artă, realitate virtuală și toate cele? Poate că a respinge din start expoziția pe motiv de superficialitate e un semn că Hito Steyerl a reușit de fapt să abordeze subiectul puterii și să deranjeze anumite persoane.
Ultima parte a expoziției are un element de participare, unde artista, împreună cu grupuri și organizații locale îi plimbă pe vizitatori prin cartier, vorbindu-le despre locuințe sociale, munca domestică și accesibilitatea orașului pentru cei mai afectați. Este vorba despre *Power Walks,* care au avut loc regulat pe durata expoziției. Doar că acestea pot fi văzute și în spațiul expozițional.
Este interesant cum toate elementele liniștitoare din *Power Plants,* filmele cu flori, muzica frumoasă, citatele futuriste, se află în interiorul galeriei, la adăpost de *Actual Reality,* mai puțin o cameră unde sunt disponibile fragmente de la *Power Walks*. Afară realitatea își arată fața ascunsă, vizibilă doar printr-un ecran de smartphone. Mie personal mi se pare chiar intimă experiența de a naviga o expoziție astfel. În final suntem deja lipiți de telefoane, care au devenit în același timp ferestre înspre lume și cauze de introvertire.
Aplicațiile mi se par un mod foarte bun de a-i face pe vizitatori să experimenteze arta în ritmul lor, cu medierea unui

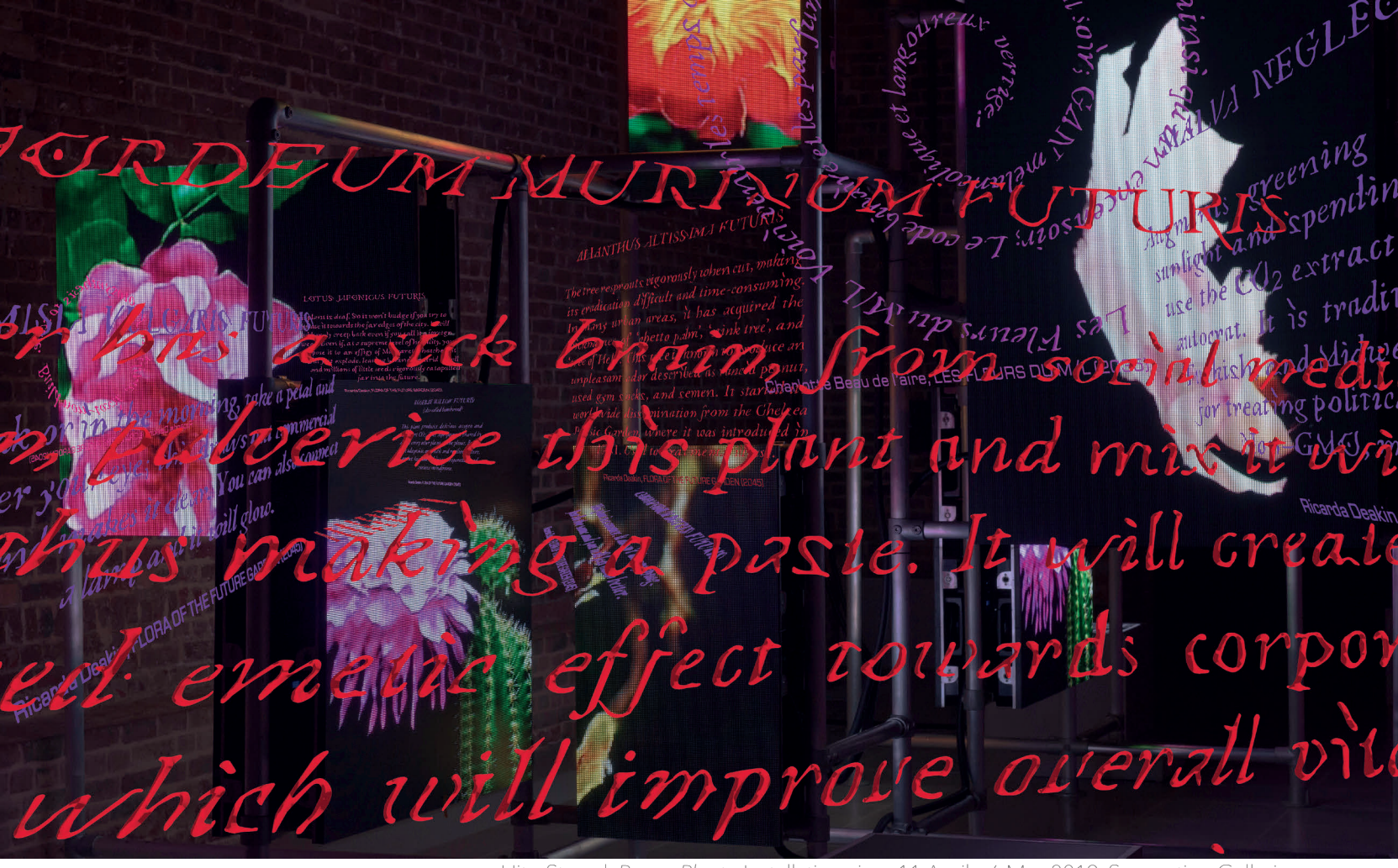
pierce through the veil of appearance and figure out if there is something more to it. Criticizing an artist for being too easy to read is proving to be a trap.
Scattered throughout the gallery's rooms, as well as outside in the building's garden, are several stone markers resembling mystic runes as well as fine typography work as triggers for the Virtual Reality experience of the exhibition. Viewers can navigate the space using designated apps on their very own smartphones. Again, some might argue that this is a very superficial way of experiencing art.
We stroll around the beautiful digital flowers, changing shapes according to an AI programed to predict the future modeled from the patterns of the human nervous system, and point our smartphone at a marker to have the space suddenly filled with floating hypertext containing quotes from the future by fictional people. All aesthetically pleasing and whimsical. Then we step out into the garden and point your phone towards one of the markers outside and everything changes. Instead of Virtual Reality extracts from non-existent botanical almanacs, we are faced with harsh statistics of economic inequality within the surrounding area of Serpentine Sackler. The building itself changes shape in order to illustrate the worrying data on the actual reality of the nearby communities. Floating text is visible with this app as well, only the quotes are from the present and they echo the voices of the impoverished. This segment of the exhibition and its respective app are both called, rightfully so, Actual Reality.
As customary in Steyerl's art, she draws the viewer in with seductive unassuming imagery to later slap them in the face with some hard cold facts. And even this slap is aesthetic in its own way. Power comes in many forms, as the artist attempts to illustrate through various visual metaphors, all of which belong to mainstream media. After all, critics have seen enough plantwave and text art to call it the day. The added layer of VR and the use of smartphones make this exhibition that much more susceptible to being viewed as a mere of a tourist attraction than a serious art show.
But aren't those quick to label the site-specific solo show Power Plants as a VR side-show in a position of Power? What's the background of Serpentine Galleries, previously under the leadership of Yana Peel, who owns a share of an Israeli spyware company, actually catered to, if not the educated upper middle class who have the privilege of having seen it all in terms of art, Virtual Reality and the likes? Perhaps this dismissal on grounds of superficiality is a telltale sign that Hito Steryel did, in fact, manage to properly address the concept of Power so that it ruffled some feathers.
The final segment of the exhibition consists in a participatory element, where the artist, alongside community groups and local organizations, take visitors on walks around the neighborhood and discuss about social housing, domestic work and the city's accessibility with those who are most affected. These meetings are, of course, the Power Walks and took place throughout the event's duration. Excerpts from the Power Walks are on view in the gallery space as well.
It's interesting to note how all the comforting elements

Hito Steyerl, *Power Plants*. Vedere din instalație, Galeriile Serpentine, 11 Aprilie – 6 Mai 2019.
Designul aplicației AR de Ayham Ghraowi, concepută de Ivaylo Getov, Luxloop. Prin amabilitatea artistei,
Andrew Kreps Gallery (New York) și Esther Schipper Gallery (Berlin). Foto © 2019 readsreads.info

dispozitiv cunoscut. *Power Plants* de Hito Steyerl, o expoziție personală site-specific, pare să fi îmbrățișat din plin esteticile și producția mainstream, oferind o experiență cu substanță accesibilă unui public larg, fără a-și pierde simțul critic.

Traducere de Rareș Grozea

of Power Plants, the flower videos, the nice music, the floating futuristic quotes, are all placed inside the gallery, sheltered from the Actual Reality, safe for one room where snippets from the Power Walks are on display. It is outside where reality shows its hidden face, visible only via one's smartphone screen. I personally find this way of navigating an art show quite intimate. We are, after all, glued to our phones, which have become our window to the world, our means of introversion. The apps are a great way for viewers to experiment the art at their own pace, mediated through the all-too-familiar device. Hito Steyerl's Power Plants appears to have fully embraced mainstream aesthetics and production, delivering something substantial that is accessible to a wide range of visitors without losing its contemporary edge.



Hito Steyerl, *Power Plants*. Installation view, 11 April – 6 May 2019, Serpentine Galleries. AR application design by Ayham Ghraowi, Developed by Ivaylo Getov, Luxloop. Courtesy of the Artist, Andrew Kreps Gallery (New York) and Esther Schipper Gallery (Berlin). Photograph © 2019 readsreads.info

"But aren't those quick to label Power Plants as a VR side-show in a position of power? Who is Serpentine Galleries, previously under the leadership of Yana Peel, who owns a share of an Israeli spyware company, actually catered to, if not the educated upper middle class who have the privilege of having seen it all in terms of art, Virtual Reality and the likes? Perhaps this dismissal on grounds of superficiality is a telltale sign that Hito Steryel did, in fact, manage to properly address the concept of Power so that it ruffled some feathers."

↗ pagina anterioară / „Însă cei care etichetează expoziția Power Plants astfel nu se află oare în poziții de putere? Care e de fapt publicul țintă al Serpentine Galleries (conduse în trecut de Yana Peel, care deține acțiuni într-o companie israeliană ce produce spyware) dacă nu clasa de mijloc superioară, educată, care au privilegiul de a le fi văzut pe toate în materie de artă, realitate virtuală și toate cele? Poate că a respinge din start expoziția pe motiv de superficialitate e un semn că Hito Steyerl a reușit de fapt să abordeze subiectul puterii și să deranjeze anumite persoane."

Hito Steyerl *Power Plants* (2017)

THE BALLAD OF SAINT JEROME

ARTIST: JESSE DARLING

PowerPLAYground

TEXT: GEORGIANA BARCAN

TATE BRITAIN

LONDON | 22 SEPTEMBER 2018 – 24 FEBRUARY 2019

Capturi din instalație. Art Now: Jesse Darling : *Balada Sfântului Ieronim*, 2019. © Jesse Darling. Prin amabilitatea artistei și Arcadia Missa. © Tate Photography (Matt Greenwood).

Installation Views. Art Now: Jesse Darling : *The Ballad of Saint Jerome*, 2019. © Jesse Darling. Courtesy of the artist and Arcadia Missa.© Tate Photography (Matt Greenwood).

© Jesse Darling

În cadrul expoziției sale celebre de la Tate Britain, Jesse Darling se afundă în adâncurile baladei Sfântului Jerome, nu doar prin examinarea concluziei operei, ci și prin deconstruirea mitului moralizator original pentru a aduce la suprafață noi înțelesuri. Darling înfrumusețează povestea, aducând-o într-o estetica asemănătoare cu cea a cărților pentru copii, iar galeria este transformată într-un fel de loc de joacă dezafectat. Darling își dorește să regândim ceea ce percepem ca fiind un rănit sau o victimă; se poate să fie o coincidență, sau nu, că biografia personală a lui Darling se intersectează, la un anumit nivel, cu subiectul propus pentru expoziție. Darling a declarat în mai multe interviuri că suferă de o formă de paralizie cauzată de o boală neurologică. O rană, fie ea fizică sau psihologică, este unică pentru fiecare persoană și nu ar trebui să poziționeze pe nimeni drept inferior. Astfel, dincolo de obiectele banale și de unică folosință utilizate, Jesse a depus multe emoții legate de durere. În cadrul unui interviu pentru tinyletter, a vorbit despre durere ca „ceva greu de descris din afară, pentru că este o formă de a răspândi interioritatea ce înecă această lume. Și durerea cântă, chiar elocvent, dar sfidează cuvintele și sunetele, dansează prostește și orbește pe cioturi, mestecând zile și nopți cu dinții săi nenumărați. Este alb orbitor, roșu închis, verde închis, mov bolnăvicios — dar face totul cenușiu, ca putregaiul. Este invizibilă, euclidiană."

Conform mitului, un leu a venit la Sfântul Jerome, un erudit și teolog, în timp ce acesta studia la bibliotecă cu colegii săi. Deși animalul a speriat pe toți cei prezenți, Sfântul Jerome a observat că animalul este rănit, și i-a vindecat laba. Din acel moment, leul feroce a fost îmblânzit și a rămas alături de Sfânt la mânăstire pentru tot restul vieții.

Cu toate acestea, într-una din schițele lui Darling expuse la Tate, animalul nu apare în poziția unei victime. În laba rănită ține un harpon, cu spatele arcuit, gata pentru un contraatac iminent. Aici, dizabilitatea nu este echivalentă cu inferioritatea, dizabilitatea nu înseamnă înfrângere.

Așadar, în această interpretare, leul nu este nici îmblânzit, nici agresiv, ci luptă împotriva dominării. În acest scenariu, Sfântul Jerome (care este, de asemenea, o reprezentare a cubului alb) ilustrează arhetipul omului alb, înglobând așa-zisa lume civilizată, în timp ce leul (opusul cubului alb) este subiectul colonialismului, a încercărilor greșite de a fi salvat și scos din această lume.

Cârjele sunt refăcute în obiecte nefolositoare, ce seamănă cu animale mutante, în timp ce picioarele dulapurilor sunt strâmbe, neadecvate pentru scopul lor inițial; toate acestea trimit la conceptul de dizabilitate. Ne face să ne întrebăm unde poziționăm oamenii cu dizabilități în societatea modernă. Oare poziția în care îi punem îi face inactivi și nefolositori?

Expoziția are mai multe teme, dar cea mai pregnantă este cea despre dominare și supunere, ce conține și ceva elemente sexuale. Încăperea este păzită de două capete de lei, ca cel de Sphinx, dintre care unul este montat pe o structura din oțel, ținând în gură un căluș. Mai multe obiecte conțin curele și hamuri din piele. Deși reprezentarea lui Jerome lipsește din încăpere, prezența lui se resimte în multiplele obiecte reprezentative pentru putere. El reprezintă figura bărbatului alb, bogat ce guvernează

In her acclaimed exhibition at Tate Britain, Jesse Darling is diving into the depths of the ballad of Saint Jerome, not only exploring its bottom line, but also finding a new way to the surface by deconstructing the moralizing original myth. Darling embellishes the story into an aesthetic familiar to children's books and the gallery is transformed into a sort of broken playground. Darling wants us to rethink what we perceive as the victim or as the wounded, while it could be a coincidence or not that Jesse's personal biography intersects at some level with the kind of topic advanced in the exhibition. They have made it public in several interviews that they suffer from a form of paralysis due to a neurological disease. An injury, either physical or psychological is unique to each person and should not put anyone into an inferior category. In this sense, behind the common objects and disposable items, Jesse has hidden a lot on emotion related to being in pain. In an interview for tinyletter they discuss pain as being "hard to describe from the outside because it is a form of spreading interiority that swallows the world. The pain sings too, eloquent; but defies words and sounds, dances dumb and blind on its stumps with its many teeth chewing up the day and night. It is bright white, dark red, dark green, sick purple—but it greys out everything, like link rot. It is invisible, Euclidean."

The myth says that the lion came to Saint Jerome, a scholar and theologian, while he was studying in the library with his peers. While the animal terrified everyone present, Saint Jerome saw that the creature had an injury, so he cured its paw. From that moment on, the fierce lion was tamed and remained at the monastery alongside St. Jerome for the rests of its days.

However, in one of Darling's drawings exhibited at TATE, the animal does not appear in the position of a victim. Its strained paw is holding a harpoon, its back arched for an imminent counterattack. Here, one's disability is not one's inferiority and one's disability does not put someone into the position of the defeated.

Therefore, in their interpretation of the story, the lion is not tamed, nor aggressive, but he is fighting against domination. In this scenario Saint Jerome (who is also a representation if the White Cube) stands for the whiteness archetype, embodying the so-called civilized world, while the lion (the opposite to the White Cube) is the subject of colonialism, of misinterpreted attempts of being saved and removed from his world.

Crutches are reshaped into useless objects, resembling mutant animals, while cabinets' legs are skewed, unable to serve their initial purpose, all pointing towards the idea of one's disability. It makes us question where do we place disable people in modern society? Does the position we put them into make them inactive and disposable?

The exhibition has multiple themes, but the most pregnant one is about domination and submission, with some sexual elements as well. The room is guarded by two lion heads, just like the Sphinx, one of which is mounted on a steel structure, holding a baseball gag in his mouth. Other objects have incorporated leather

© Jesse Darling

© Jesse Darling

© Jesse Darling

"Jerome, for me, becomes a stand-in for all those who claim knowledge and exercise sovereignty: the patriarch, the imperialist, the supremacist, the taxonomist and the practitioner of the medical/psychiatric/ diagnostic industrial complex" JESSE DARLING

Jesse Darling, „Leu așteptându-l pe Sfântul Ieronim și trusa sa medicală", detaliu. Credite foto: © Jesse Darling 2018.
Jesse Darling, *Lion in wait for Saint Jerome and his medical kit,* detail. Photo credits: © Jesse Darling 2018.

structurile de putere ale societății.
Darling a declarat pentru Tate: *„Pentru mine, Jerome e ca un înlocuitor pentru toți cei care revendică puterea și practică suveranitatea: patriarhii, imperialiștii, supremasiștii, clasiștii și cei care practică medicina/psihiatria/oferă diagnostic în complexul industrial."* Relația dintre control și supunere nu se oprește aici, ci se tot reîntoarce la perspectiva colonialistă, mai ales având în vedere că istoria lungă a creștinismului în a-și impune supremația peste alte religii sau rase are la bază suveranitatea albilor și dorința de a converti întreaga lume la aceste credințe de bază — cu violență și vărsare de sânge din plin.
În lumea construită de Darling la Tate, mitul creștin trece printr-o schimbare totală, iar ceea ce rămâne este realitatea celor de care suntem învățați să ne fie milă.
Sculpturile prezentate au și o tentă umoristică. O lume cu propria sa floră și faună, o pădure de tuburi din metal cu frunze din perii de curățat toaleta și dosare de hârtie ce seamănă cu păsări, un baston ce are forma unui șarpe, o scară la care nu poți ajunge, ținută de două mâini slabe. Mai multe elemente, precum bile mici de polistiren, acoperă fundul cutiei de sticlă pentru a amortiza căderea lui Icar. Jesse îl introduce pe Icar, în mod ironic, ca alt simbol pentru cel ce vrea să acumuleze mai multă putere pentru demonstra că este de neoprit și capabil de orice. Căderea dramatică a lui Icar are, totuși, o aterizare ușoară, susținută de statutul său privilegiat.
Amenajarea încăperii seamănă cu o capelă, cu sticlă colorată sau icoane metalice sculptate. Fiecare element ce stă pe perete se află în spatele unui geam, sugerând că acolo se află ceva sacru și de neatins. Cu toate acestea, lucrările iconoclastice se opun ideii de idolatrizare a religiei și surprind personaje din cultura pop, precum un Batman antropomorfic sau obiecte mici ca fluturi sau frunze. În locul altarului se află o mare gaură în perete, iar în spate este înrămată o hârtie cu scris lipsit de sens. Astfel, Darling a construit un altar ludic pentru niște zei falși.
Este ceva contradictoriu despre faptul că un asemenea artist controversat, anti-establishment precum Jesse Darling a avut o expoziție despre decolonialism și puterea claselor la Tate Britain — care are o lungă istorie de excludere rasială și socială. Pe de altă parte, era cazul ca cineva ca Jesse să facă un statement ca acesta. Simpla sa prezență în galerie, alături de lucrări, a marcat profund viitorul spațiului, poate chiar viitorul scenei artistice londoneze. Cu istețime și ironie, Jesse Darling a sunat alarma pentru schimbare și pentru încălcarea normelor instituționale.

straps and harnesses. Although Jerome's representation is absent from the room, his presence is felt by the repetitive objects representing power. He signifies the white, wealthy, male figure governing over society's power structures.
As Darling said for Tate: "Jerome, for me, becomes a stand-in for all those who claim knowledge and exercise sovereignty: the patriarch, the imperialist, the supremacist, the taxonomist and the practitioner of the medical/psychiatric/diagnostic industrial complex."
The relationship between control and submission does not stop here, as it keeps coming back to the colonial gaze, especially given that Christianity's long history of enforced supremacy over other religions and races stands on white sovereignty and it's desire to convert the entire world to its own core beliefs – force and bloodshed being used with generosity.
Into the world Darling built at TATE, the Christian myth goes through a total conversion and what is left is the reality of those who we are thought to pity.
The sculptures have humoristic nuances as well. A world with its own flora and fauna, a forest of long metal tubes with leaves made out of toilet brushes and paper folders resembling birds, a walking stick shaped into a snake. An unreachable ladder held by two skinny hands. Several elements, like small foam balls are covering the bottom of the glass box to cushion the fall of Icarus. Jesse ironically introduces Icarus as another symbol of the one who wants to gain more power in order to prove that he is unstoppable and capable of anything. The dramatic fall of Icarus has though a soft landing supported by his privileged status.
The staging of the room resembles a chapel, with the usual painted glass or sculpted metal icons. Each element that hangs on the wall is behind a layer of glass, as if there is something sacred and untouchable behind. However, her iconoclastic work resists the idea of religious idolatry and captures characters from pop culture, like the anthropomorphic Batman or tiny objects like butterflies or leaves. Instead of the altar there is big punched, empty whole into the wall and right behind it a big framed piece of paper written in gibberish. Darling has therefore built a playful shrine of fake gods.
There is something contradictory about the fact that such a controversial, anti-establishment artist like Jesse Darling had a major exhibition about decolonialism and class power in Tate Britain – which has a long history of racial and social exclusion. On the other hand, it was about time for someone like Jesse to make a statement like this one, as her mere presence in the gallery, besides the artwork itself has put a strong mark on the future of the gallery and maybe of the London art scene. Smartly and ironically, Jesse Darling has rang the bell for a change and for a breaking of the traditional norms of institutions like Tate Britain.

"The pain is hard to describe from the outside because it is a form of spreading interiority that swallows the world. The pain sings too, eloquent; but defies words and sounds, dances dumb and blind on its stumps with its many teeth chewing up the day and night. It is bright white, dark red, dark green, sick purple—but it greys out everything, like link rot. It is invisible, Euclidean."
Letter #4, Jesse Darling for tinyletter

https://tinyletter.com/close/letters/letter-4-jesse-darling

© Jesse Darling

↗ sus / *„Pentru mine, Jerome e ca un înlocuitor pentru toți cei care revendică puterea și practică suveranitatea: patriarhii, imperialiștii, suprematiștii, clasiștii și cei care practică medicina/psihiatria/oferă diagnostic în complexul industrial." JESSE DARLING*

MAY YOU LIVE IN INTERESTING TIMES.

CURATOR: RALPH RUGOFF

Purgatoriul vanităților
Purgatory of Vanities
TEXT: DENISE PARIZEK

58TH BIENNALE DI VENEZIA

ITALY | MAY 2018 – OCTOMBER 2019

Pavilionul Coreei de Sud la a 59-a ediție a bienalei de artă de la Veneția, 2019. Credite foto: Denise Parizek.
The South Korean Pavillion at the 59th edition of Venice Biennale, 2019. Photo credits: Denise Parizek.

Mari Katamaya, „Proteze / (Autoportret)", 2011. A 59-a ediție a bienalei de artă de la Veneția, 2019. Credite foto: Mute Insurgent 2019.
Mari Katamaya, *Protheses (Self Portrait)*, 2011. 59th edition of Venice Biennale, 2019. Photo credits: Mute Insurgent 2019.

May You Live in Interesting Times. După vizita la a 58-a bienală de la Veneția, am îndoieli că voi ajunge vreodată să le trăiesc. Ralph Rugoff renunță fără remușcări, chiar radical, la atitudine, conținut, orientare. Criteriile par a ține mai degrabă de pietăți PC decât de talent artistic, afirmație politică sau pretenție discursivă. A doua impresie evidentă a fost nevoia de a provoca indignarea audienței. În același timp sunt tulburată, rușinată de propriile mele gânduri, însă, ca iubitoare de artă, am ajuns să-mi epuizez răsuflările. Cea mai mare bienală de artă contemporană se transformă treptat într-o revoltă alpină a oamenilor frumoși și bogați, o mașină de generat mărfuri. O bulă lipsită de artă ce, sperăm, se va sparge curând.

Mai întâi a fost Arsenale, odinioară spațiul pentru luări de poziție radicale, inovative, spațiul unde, în trecut, găseam cele mai interesante lucrări. 2019, luminile sunt stinse în Arsenale. Pereți din placaj cu plăcuțe din lemn cu litere negre. Picturi integrate, majoritatea neinteresante, sculpturi prost făcute, încercând să facă impresie. Costume de silicon negru, ca niște cadavre, atârnând de grinzile de lemn ale tavanului clădirii, făcute de artista germană Alexandra Bircken. Cât se poate de kitsch. Puncte cheie de făcut selfie-uri: două instalații mecanice ce-mi dau fiori pe șira spinării prin agresivitatea lor. Ca partener al robotului măturător de „sânge", programat de Sun Yuan și Peng Yu, din cubul de plexiglas din pavilionul din Giardinis, în Arsenale este tot un cub din plexiglas, cu un bici agresiv atașat unui tron din marmură, țintit amenințător înspre publicl. Uneori părea că biciul va sparge bariera de protecție, făcându-ne din nou alerți, vigilenți. Arta poate fi periculoasă. În regulă, cele două instalații sunt perfecte pentru rețelele sociale, dar mai departe de sentimentul de teamă ce alt mesaj ni se transmite de fapt? Politic apolitic?

Oroarea generalizată poate părea fermecătoare, însă nu este îndeajuns de sofisticată. Nume mari; fotografii celebre de Stan Douglas, instalații supraîncărcate tehnic, pline de fum și prelegeri despre crescutul bambusului ținute de Hito Steyerl, o instalație minunat de poetică, multistratificată, de Apichatpang Weerasethakul și Tsuyoshi Hisakado. Regizorul explorează poetic teme sociale și politice actuale în contextul memoriei, globale, transnaționale. Colaborând cu artistul japonez Tsuyoshi Hisakado, Weerasethakui a lucrat în trecut la *Synchronicity,* o instalație multistratificată, atent construită și expusă mai apoi la Arsenale.

Unul din favoritele mele a fost un video de Christian Marclay, un pionier al sunetului sintetizat și *sampled* pe fundal vizual. Acesta a luat cadre din 48 de filme despre război și le-a pus unul într-altul. Nu e nimic explicit vizibil în afară de dramatizarea cruzimii și a nebuniei umane. Așa cum lucrările sunt străine una față de alta, amestecate la grămadă, vizitatorii sunt și ei ușor detașați și renunță rapid la căutarea de sens și conținut. Se plimbă plictisiți printre lucrări, se opresc ici-colo la vreun video participativ (o sală de sport cu ecran), plictisitor și ăla, merg mai departe.

Pe unul din șantierele navale, Tomás Saraceno a făcut o instalație fragilă, sclipind în răsărit, reflectată în valuri, acoperită de un nor de zgomot de la exozițiile învecinate. Lorenzo Quinn, care la a 57-a bienală tematizase nivelul crescând al apelor prin mâinile uriașe ce susțineau o clădire de pe Canal Grande, a umplut de data aceasta orașul cu mâini

May You Live in Interesting Times. After visiting the 58th Biennale di Venezia I am in doubt I'll ever do. Hayward boss and artistic director of this years' Venice Biennale, Ralph Rugoff, renounces both content and orientation. His selection criteria are apparently more based on PC pieties than on artistic talent, political statement or discursive claim. My second reaction was noticing the obvious haste with which the show attempted to create consternation among the audience. I am distressed by my thoughts, embarrassed, but as an art lover I really suffered from panting breath. The biggest biennial show for contemporary art is becoming an alpine uprising of the rich and the beautiful. A machine for generating valuables. An artless bubble, which hopefully will burst out soon.

First, let's have a look at the Arsenale, once the space for radical, daring standings where, in the past, we encountered the most captivating artworks. In 2019, the Arsenale is sombre. Plywood walls, dark wooden plates, black letters. Embedded paintings, mostly uninteresting, poorly crafted sculptures, snatching for effect. Black silicon suits, like dead bodies hanging from the wooden beams of the roof construction, designed by the German artist Alexandra Bircken. Kitsch as kitsch can. Two mechanical installations, aggressive enough to send shivers down the spine, have become undercover selfie points. As a counterpart of the messy, blood-sweeping robot caught in a plexiglass cube to be found at Giradinis (a work programmed by Sun Yuan and Peng Yu, in the main pavilion) Arsenale brings in a clear cut, white marble throne – again in a plexiglass cube – swooping hazardously and theatrically towards the audience a strenuous whip. Sometimes it seems as if the whip would break through the protection wall and we, as visitors, become suddenly alert, or awake, again. Art can be dangerous. OK, both installations look good on shiny social media screens, but, besides dread, what is the extra message? Is this political or rather apolitical? The horror appears glamorous but not sophisticated. In-between name-dropping, photographs in well-known quality by Stan Douglas, there is an installation, laden with high-tech, using smoke-scapes and lessons on bamboo growing. Produced by Hito Steyerl, this is a wonderfully poetic work, a multi-layered cooperation with Apichatpang Weerasethakul & Tsuyoshi Hisakado. The director explores themes of social and political issues in the context of a collective, global memory. In cooperation with the Japanese artist Tsuyoshi Hisakado, Weerasethakui, who previously worked on *Synchronicity,* he put on display a multi layered, carefully designed installation, later to be seen in the Arsenale.

One of my favorites was a video by Christian Marclay. A pioneer of sampled and synthesized sound, the artist created frames from 48 war movies placed inside each other. Nothing explicitly visible, except for the staging of the whole cruelty of this world in its shameless insanity. Just as the works of art are alien to one another, arbitrarily mixed, the visitors also disengage, quickly giving up their search for meaning or content. Bored, they stroll through the art works, stop here, sometimes there, to try on a participative video *(gym with screen),* also boring, go on.

ce construiesc un pod, lucrare inaugurată joi la Arsenale. *Building Bridges* este titlul mâinilor de peste 6 metri înălțime ce formează un soi de poartă deasupra canalului. Mari, albe. Drăguț. „Perechile de mâini sunt simbolul a tot ceea ce unește", spune artistul din Barcelona despre acest motiv favorit al său.
Afară, la vechiul port, epava unei bărci naufragiată în 2015 ce a luat cu ea viețile a sute de refugiați, controversata *Barca Nostra,* de Christoph Büchel. Barca noastră, prostia noastră, dezonoarea noastră. Șocul și stupoarea apar din nou, menite să apese greu în conștiința vizitatorilor. Însă, aici se manifestă o dimensiune confesională, catolică, prezentă mereu la Veneția unde vina și rușinea se spală de obicei repede cu câte un Prosecco călduț, iar păcatele se iartă la bufetul de deschidere.
În Pavilionul Principal Giardini, ești întâmpinat, din nou, de fum. Manechine de vitrină poartă haine-mozaic (Zhana Kadyrova), lanțuri ruginite acoperite cu rășină de Yu Ji, saci de gunoi negri făcuți din marmură de Andreas Lolis, un zid mexican de Teresa Margolles, transportat din Ciudad Juarez, ce vorbește publicului despre femeile asasinate. O implicare cu atât mai profundă datorită afișului cu persoane dispărute de pe plăcile de sticlă. Încerc să ignor anemonele croșetate de surorile Wertheim.
În mijlocul asistării mele la dizolvareai înțelegerii proprii asupra artei contemporane o descopăr pe ea, o seducție subtilă, mă ademenește – Mari Katayama. Katayama s-a născut cu hemimelie la tibii, iar la 9 ani a decis să-i fie amputate ambele picioare. În lucrările sale, artista abordează punkist această dizabilitate, acoperindu-și protezele cu tatuaje, echipament sportiv, ori cu tocuri. Se folosește de corpul său ca de un material viu, un fel de sculptură vie, conștientă de complexitatea temelor sale. Atinge lucruri fără a se subordona lor, e sinceră, însă nu cerșește compasiune. Lucrările lui Katayama nu se pot separa de corpul și istoria acestuia, deși nu face artă, explicit din dizabilitățile ei. Asamblajele pline de lucruri personale – pene, flori uscate, scoici, precum și marionete – sunt poetice, istorice, literare, provocatoare și extrem de frumoase.
O abordare aparte în crearea unei micro-lumi, instalația pavilionului Belgiei a primit o mențiune specială din partea juriului. Artiștii Joos de Gruyter și Harald Thys au făcut un cabinet de orori cu personaje din mituri tradiționale și legende urbane. Juriul a apreciat în lucrare capacitatea de crea „realități paralele". Mai degrabă o atracție de bâlci cu ceva abordare pseudo-politică decât o lucrare de artă.
Lituania a primit Leul de Aur pentru cea mai bună contribuție a unei țări la Bienală. Lucrarea *Sun and Sea*, făcută de trioul Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė și Lina Lapelytė, prezintă o zi de plajă, unde performerii se întind pe prosoape și cântă despre probleme de zi cu zi, dar și despre schimbările climaterice și alte dezastre.
Juriul a văzut în aceasta o „operă de calitate brechtiană" și i-au lăudat „spiritul experimental". Grupul a demonstrat de asemenea o „abordare neconvențională a chestiunii reprezentării naționale" la ceremonia de decernare a premiilor care a avut loc sâmbătă. Întregul performance a durat 3 ore, iar artiștii au sfătuit publicul să stea pe toată durata lui. Eu nu am putut. Deși a fost foarte frumos, nu m-a atins.

In one of the dockyards, Tomás Saraceno created a fragile installation, blinking in the uprising sun, mirrored in the waves of the laguna, overlaid with a sound cloud from beyond, underlining the shiny opposite. Lorenzo Quinn, who already thematized the rising water level at the 57 Biennale by displaying huge hands supporting a house on the Canal Grande, this time filled the city with new bridge-building hands inaugurated on Thursday at the Arsenale. *Building Bridges,* the 6:15-meter-high hands form a kind of gate over the channel. Big, white, nice. "The pairs of hands are the symbol of all that unites," says the Barcelona-based artist about his favorite motif.
Outside the old harbor basin, one finds the shipwreck of *Barca Nostra* that sunk in 2015 leading to the drowning of hundreds of refugees, an installation by Christoph Büchel. "Our boat, our crock, our disgrace": shocks and dismays. The visitor is tortured by guild and bad conscience. There is a Catholic redemption ritual at play here, a confessional spilling of guilt. Similarly, at the Biennale's opening guilt is washed away with warm Prosecco while absolution is reached at the open buffet.
At the entrance of the Giardini one is welcomed by a wall of smoke. Shop window dummies are wearing tile gowns, a work by Zhana Kadyrova. Yu Ji covers, rusty chains with resin, black garbage bags made of marble by Andreas Lolis, a Mexican wall by Teresa Margolles, transported from Ciudad Juarez, is recounting to the audience tales about assassinations of women. Deep 'care' again, even more missing people affixed on big glass plates. I try to ignore the crocheted anemones by the Wertheim sisters.
Amidst my growing feeling of stupor at my apparent failing to understand contemporary art anymore, I discovered a subtle, yet sophisticated artist – Mari Katayama. Born with tibial hemimelia, she decided to have both her legs amputated at age nine. In her work she uses her disability in a punkish way, covering her protheses with tattoos, from sportish gear to models of high-heels. She uses her body like a living material; a sort of living sculpture, aware of the complexity of her topics. Katayama is touching things without being derivative of them, she is catchy but she never demands compassion. It is not possible to separate her work from her body and her personal history, though she is never making art explicitly about her disability. The assemblage is filled with personal things, like feathers, dried flowers, shells, dolls, and puppets. Similar to their creator, they are poetic, historic, literary, touching, provoking and breath-takingly beautiful.
One of a kind mini mundus, that fringes on absurdism, was the installation of the Belgian Pavilion, rewarded by the jury with a "special mention." The artists Joost de Gruyter and Harald Thys had constructed a horror cabinet with characters from folk myths and "urban legends." The jury praised the work for its creation of "parallel realities." More a fairground attraction with a superficial pseudo-political approach than art. Lithuania has been awarded a Golden Lion for Best Country Contribution. The work *Sun and Sea* by artist trio Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė, and Lina Lapelytė is a landscaped beach where performers loll on cosy towels and sing about everyday issues, but also about climate change and other disasters. The jury recog-

Captură din pavilionul central la a 59-a ediție a bienalei de artă de la Veneția, 2019. Credite foto: Denise Parizek.
Main Pavillion of the 59th edition of Venice Biennale, 2019. Photo credits: Denise Parizek.

"The biggest biennial show for contemporary art is becoming an alpine uprising of the rich and the beautiful. A machine for generating values. An artless bubble, which hopefully will burst soon."

↗ „Cea mai mare bienală de artă contemporană se transformă într-o revoltă alpină a bogatului și frumosului, o mașină de generat valori. O bulă lipsită de artă ce, sperăm, se va sparge curând."

→ Panos Charalambours. Vedere din instalația Glass Cups, 2019 la a 59-a ediție a bienalei de artă de la Veneția.
Credite foto: Mute Insurgent 2019.
Panos Charalambours. View from the installation, Glass Cups, 2019 at the 59th edition of Venice Biennale, 2019.
Photo credits: Mute Insurgent 2019.

„Mersul pe borcane îmi acaparează sentimentele corpul, sufletul, creierul, măruntaiele iar simțul echilibrului îmi este pus în pericol. Fragilitatea economiei Greciei, guvernele instabile, slăbirea industriei și porturilor datorită investițiilor chinezești, populația suferindă, colapsul sistemului de ajutor social, refugiații de pe insulele grecești, exodul oamenilor afluenți ori a mâinii de lucru calificate”.

↖ „Walking on these cups evokes the feeling of walking on eggs. Everybody is leaving a sound trace, a personal echo. Immediately different feelings took possession of my body, my soul, my brain, my guts, my sense of balance. The fragility of Greece's economy, the unstable government, the undermining of industries and harbors by Chinese money, the suffering population, the dwindling of social welfare system, the refugees on the Greek islands, the exodus of the wealthy and well-educated..”

History has failed us, but no matter este titlul pavilionului coreean. Artiștii Siren Eun Young Jung, Hwayeon Nam și Jane Jin Kaisen, și curatoarea Hyujin Kim, prezintă „tradiția" ca mediu semnificativ pentru procesul de cercetare, descoperire, regândire și întrerupere a ideologiei de modernizare est-asiatice ce calcă pe urmele modernizării vestice. Generând un asamblaj narativ complex de intervenții istorice, cei trei artiști urmăresc să reziste și să creeze rupturi în logica sistemelor și puterii. Aceștia interoghează modurile în care dezvoltarea civilizației, violența, convenția și normele acestei istorii se petrec în zilele noastre. Saturată de cunoașterea tactilă și experiența afectivă ce se manifestă prin sunet, ritm, valuri, serii de imagini disparate și mișcări ale corpului, expoziția încearcă să creeze un spațiu pentru cei uitați, exilați, condamnați la tăcere.
România, Germania, Olanda, Canada și Danemarca sunt surprinzător de vizionare, prezentând artiști din minorități ce au fugit din țările de origine înspre noi melaguri: Franziska Zólyom din Germania (născută în Budapesta) și artista Natascha Saar Haghighian, ce are rădăcini în Iran. Aceasta din urmă a optat pentru un grup internațional de muzicieni. În acest context, problematica naționalității se dizolvă în sunet. Din păcate, conceptul binevoitor din spatele lucrării adumbrește calitatea execuției. Ca recomandare neconvențională pentru următoarele bienale de la Veneția aș sugera să se gândească la omiterea structurilor naționale în general.
Directorul Hermitage Alexander Șokurov și artistul Alexander Shishkin-Hokusai au recreat Întoarcerea fiului risipitor de Rembrandt în pavilionul Rusiei. Abordarea arată influența tradiției, istoriei artei, în acest caz a unei singure lucrări, asupra artiștilor contemporani. Purgatoriul de la subsol, unde marionetele dansează în foc, reflectă mai degrabă situația scenei de artă contemporană din Rusia.
În pavilionul României are loc expoziția *Unfinished Conversations on the Weight of Absence,* curatoriată de Cristian Nae, cu lucrări de Belu-Simion Făinaru, Dan Mihălțianu și Miklós Onucsán, artiști ce s-au făcut remarcați încă din anii '80. Pentru a treia oară, Mihai Pop, fondatorul Plan B, e implicat în mai multe expoziții de la Veneția.
Curatorul transferă poziții artistice aparținând artiștilor români exilați cunoscuți, încercând să îi reinterpreteze într-un context contemporan. După cum a fost deseori cazul, artiștii din Europa de Est au dat dovadă de mai mult spirit vizionar decât colegii lor din țările vestice. Influență lor asupra artei vestice nu a fost îndeajuns documentată și cercetată, dar exemple de contaminare est-vest sunt multe: fie în cadrul grupului Sigma, OHO ori la artiștii prezenți aici. Folosind categoriile de naționalitate, apartenență, Cristian Nae abordează tema diasporei românești. O reacție poetică la un naționalism în floare, la propaganda anti-europeană, dezbinatoare ce se manifestă tot mai des în spațiul est-european.
Cea mai sustenabilă experiență a fost pavilionul Greciei cu lucrarea *Mr. Stigl,* o colaborare între Eva Stefani, Panos Charalambours și Zafos Xagoraris. Panos Charalambours a descoperit înregistrări audio pe care și-a bazat lucrarea *A Wild Eagle was Standing Proud.* O scenă transparentă făcută din sticle de iaurt sau ventuze de *cupping* acoperă o parte din pavilion accesibilă publicului. A merge pe aceste

nized a "Brechtian opera" quality in the work and praised it for its "experimental spirit". The group also realized an "unconventional approach to the question of national representation" at the award ceremony on Saturday in Venice. The whole performance lasted for 3 hours and the artists mentioned that it would be wise to stay for the entire time.
History Has Failed Us, But No Matter is the title of the Korean Pavillon. Curated by Hyujin Kim Siren Eun, Young Jung, Hwayeon Nam and Jane Jin Kaisen it shines a light on 'tradition' that ends up serving a significant filter throughout the process of researching, discovering, rethinking and finally interrupting the paradigme of the East Asian modernization. Generating a complex narration of historical interventions, the three artists seek to resist and create ruptures in the logic of systems and power. They are keen to the question on how the development of civilization, violence of convention and the norms of such history take place in our times. Saturated with the performance of tactile knowledge and the experiences of affect that are manifested through sounds, rhythms, waves, series of scattered images and bodily movements, the exhibition attempts a space for the veiled, the forgotten, the exiled, the condemned and the silenced.
Romania, Germany, the Netherlands, Canada and Denmark are surprisingly visionary in presenting minority artists who fled their countries and found a new home. There is theGerman Franziska Zólyom, who is a Budapest-born curator, whereas the artist Natascha Saar Haghighian has roots in Iran. The curator has chosen a group of international musicians. In this audio piece the question of nationality dissolves into sounds. Unfortunately the good idea overshadows artistic craft. As an outstanding claim for the next Venice Biennale I would suggest to take away the unnecessary and obstructive national narratives.
Alexander Sokurov, director of the Hermitage, and artist Alexander Shishkin- Hokusai recreated Rembrandt's *The Return of the Prodigal Son* in the Russian Pavillon. The approach was highlighting the influence of tradition, art history and in that case a specific painting on contemporary artists, but without much thought. The purgatory in the basement, where the puppets are dancing in the flame, mirrors the contemporary artist scene in Russia.

The Romanian pavilion, curated by Cristian Nae, presents *Unfinished Conversations on the Weight of Absence* with works by Belu-Simion Făinaru, Dan Mihălțianu and Miklós Onucsán. The three artists came to prominence in the 1980s. For the third time Mihai Pop, the founder of Plan B, is involved in different shows in Venice, and is the mastermind behind it all.
Cristian Nae transfers well-known art positions of already well-known Romanian exile artists over decades in an attempt to reinterpret their work in a contemporary context. As it is often the case, artists from Eastern Europe have been more far-sighted. Their influence on the West has not yet been researched, but this is obvious in the case of groups like Sigma, OHO and the aforementioned artists. Using categories of nationality and belonging, Nae *brings*

recipiente amintește de mersul pe ouă. Toată lumea lasă o urmă sonoră, un ecou personal. Mersul pe borcane îmi acaparează sentimentele corpul, sufletul, creierul, măruntaiele iar simțul echilibrului îmi este pus în pericol. Fragilitatea economiei Greciei, guvernele instabile, slăbirea industriei și porturilor datorită investițiilor chinezești, populația suferindă, colapsul sistemului de ajutor social, refugiații de pe insulele grecești, exodul oamenilor afluenți ori a mâinii de lucru calificate. Toate acestea sunt provocate de experiența mersului, amintind de descoperirea extraordinară pe care a constituit-o pentru mine *Horizon Field* de Anthony Gormley din Hamburg, 2012. Eva Stefani amintește o istorie intimă, personală, cu o prelucrare subversivă a materialelor de arhivă. Poveștile omise scot în evidență elementul personal.
Zafos Xagoraris îl trimite pe vizitator înapoi în 1948, când Peggy Guggenheim a fost invitată la pavilionul Greciei pentru a-și prezenta colecția pentru prima dată în Europa. Încercările sale de a lega trecutul de prezent au generat o polifonie contemporană intensă.

Traducere de Rareș Grozea

up the topic of the Romanian diaspora. A poetic reaction to the growing nationalism, anti-European propaganda, and dreams of separation which are starting to emerge in Eastern Europe.
The experience that stayed with me was the Greek pavillon. Mr. Stigl, a cooperation between Eva Stefani, Panos Charalambours and Zafos Xagoraris. The show Mr. Stigl is curated by Katherina Tselou. Panos Charalambours used voice recordings, on which he based his artwork *A Wild Eagle was Standing Proud*. A transparent stage, made of yoghurt glasses or therapy cups, filled a part of the pavillon accessible for the public. Walking on these cups evokes the feeling of walking on eggs. Everybody is leaving a sound trace, a personal echo. Immediately different feelings took possession of my body, my soul, my brain, my guts, my sense of balance. The fragility of Greece's economy, the unstable government, the undermining of industries and harbors by Chinese money, the suffering population, the dwindling of social welfare system, the refugees on the Greek islands, the exodus of the wealthy and well-educated. The walking experience immerses us in all of these realities. I remembered a similarly mind-blowing discovery namely the Horizon Field by Anthony Gormley in 2012 in Hamburg. Eva Stefani recounts an intimate, private piece of history with a subversive elaboration of archive material. Neglected stories revealing intimacy. Zafos Xagoraris takes visitors back to 1948, when Peggy Guggenheim was invited to present her collection for the first time in Europe at the Greek pavilion. Xagoraris connects the past with the present, successfully generating a vivid contemporary polyphony.

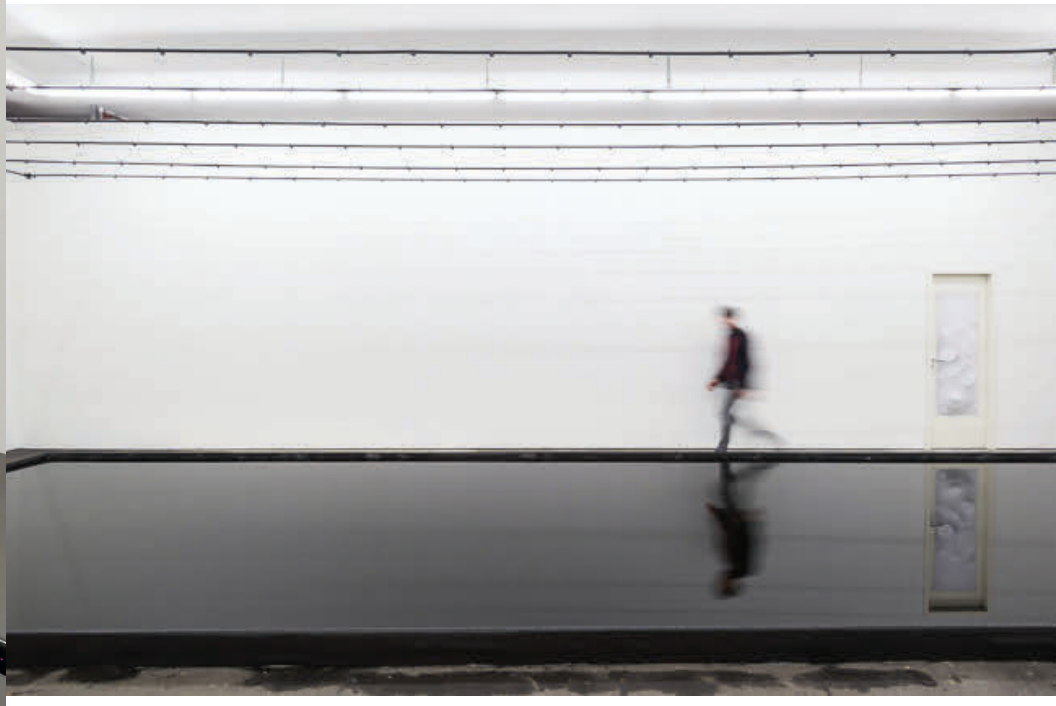
↘ *„History has failed us, but no matter* este titlul pavilionului coreean (...) Saturată de cunoașterea tactilă și experiența afectivă ce se manifestă prin sunet, ritm, valuri, serii de imagini disparate și mișcări ale corpului, expoziția încearcă să creeze un spațiu pentru cei uitați, exilați, condamnați și obligați la tăcere."

"***History Has Failed Us, but No Matter*** is the title of the Korean Pavillon (...) Saturated with the performance of tactile knowledge and the experiences of affect that are manifested through the sounds, rhythms, waves, series of scattered images and bodily movements, the exhibition attempts a space for the veiled, the forgotten, the exiled, the condemned and the silenced."

↑ Belu-Simion Făinaru, *Rose for Nothingness*, 2019. Sistem de irigație, apă neagră. Lucrare expusă în cadrul Art Basel, 2019. Credite foto: Avital Bar-shay.
Belu-Simion Făinaru, *Rose for Nothingness*, 2019. Irrigation system, black water. Displayed within Art Basel 2019. Photo credits: Avital Bar-shay.

Poezia tehnologică a laptelui negru
Technological Poetry of Black Milk

TEXT: RALUCA OANCEA



BELU-SIMION FĂINARU

Granița artei cu tehnologia a constituit mereu un teritoriu al paradoxului, marcat de amplitudinea visurilor de hibridare, dar și de segregarea artei în Artă Contemporană "Mainstream" și Artă Digitală. Faptul că trasarea unei punți între acestea din urmă este problematică a fost remarcat de Lev Manovich încă din anii 90 și reconfirmat de opinii recente. Din volumul *A Companion to Digital Art (*2016, ed. Christianne Paul) aflăm astfel că, în timp ce membrii paradigmei noilor media nu exploatează îndeajuns istoria artei și potențialul conceptual, artiștii folosesc conceptele noii paradigme - i*nteracțiune, programare, participare, rețea* - fără o profundă înțelegere a tehnologiei. În articolul *Digital Divide* (ArtForum, 2012) Claire Bishop reformulează problema: în ciuda inevitabilei reașezări a realului în funcție de categoriile lumii digitale, artiștii contemporani nu reușesc să surprindă modul în care văzul, gândirea, afectele sunt filtrate de acest digital. În același timp, lumea Artei Digitale rămâne un teritoriu izolat, fără reverberații în lumea galeriilor, a pavilioanelor naționale de la Veneția.
În anul 2019, artistul româno-israelian Belu Simion Făinaru își propune să sondeze valabilitatea acestor teze. El aduce astfel la Veneția, în pavilionul național al României, curatoriat de Cristian Nae, o serie de lucrări digitale realizate în colaborare cu profesorul Alexandru Nicolau și un grup de cercetători A.I. de la UCI, California. Printre acestea se remarcă "Planta vorbitoare", o instalație interactivă cu voce suavă ce reiterează tonalitățile conștiinței electronice din "Her". Situată undeva la intersecția discursului postumanist cu estetica postinternet, planta-agent etalează toate atributele unei ființe umane. Ea deține un corp, poate fi mângâiată, poate ironiza, flirta sau respinge și poate face poezie.
Spre deosebire de iconicele plante naturale care comunicau prin proiecții imateriale la ZKM (*The Interactive Plant Growing*, Christa Sommerer, Laurent Mignonneau, 1993), planta lui Făinaru își asumă un corp de plastic și o voce semi-robotică. Trăim momente în care naturalul hibridizează cu tehnologicul, vremuri în care un cyborg-plant face poezie combătând practica de a reduce oamenii la obiecte. În instalația alăturată, "Capul vorbitor", avatarul poetului Celan, renunță la versuri pentru a comenta problema identității virtuale.
Ar trebui amintită aici relația privilegiată a artistului cu Celan, poetul evreu plecat la rândul său din România, paradoxal ajuns unul dintre primii scriitori de limbă germană. Ar trebui punctat modul în care tema recurentă a "laptelui negru" hrănește instalațiile lui Făinaru, pentru a se întoarce apoi la vers sporindu-i semnificația. Heidegger ar spune că Făinaru aduce astfel poezia la prezență, o pune în formă. Mă întreb ce ar zice însă filosoful, ca redutabil critic al pozitivismului tehnologic, despre alăturarea Poeziei cu Tehnica (Ge-stell)?
Un răspuns poate veni odată cu interpretarea unei alte instalații a artistului, "Rose of Nothingness", expusă la Art Basel 2019: *Unlimited* și la Galeria Plan B (Berlin, 2015). Este important de explicat din start că, prin critica adusă Tehnicii, Heidegger nu vizează suma ustensilelor, indispensabile astăzi, ci acea tendință de tehnicizare, de reducere la funcțional a naturii și a însuși omului. În acest context, modul în care Făinaru folosește tehnologia, deturnând-o din zona

The confines of art and technology have always constituted a land of paradox, haunted by vast cross-breeding as well as segregationist dreams between "Mainstream" Contemporary Art and Digital Art. The attempt to graft the latter on top of the other has been a fact qualified by Lev Manovich as problematic as early as the 1990s, an opinion reconfirmed by recent viewpoints. From the volume *A Companion to Digital Art* (2016, Christianne Paul ed.) we are introduced to the fact that, while the members of the new media paradigm do not sufficiently exploit the history of art and its conceptual potential, the artists use the concepts of the new artistic paradigm – interaction, programming, participation, network – without a deep understanding of the technology behind them. In the article "Digital Divide" (ArtForum, 2012) Claire Bishop reformulates the problem on different terms: despite the inevitable resetting of reality according to the categories of the digital world, contemporary artists are unable to capture how sight, thought, affect are filtered by this digital. At the same time, the world of Digital Art remains an isolated territory, without echoings in the world of galleries, or the national pavilions in Venice.
In 2019, the Romanian-Israeli artist Belu-Simion Făinaru aims to probe the validity of these theses. In effect, he brings to Venice, in the national pavilion of Romania curated by Cristian Nae, a series of digital works realized in collaboration with professor Alexandru Nicolau and a group of A.I. researchers from the UCI, California. These include *The Talking Plant*, an interactive installation talking in a soft voice that reiterates the same tones of the electronic consciousness in the movie *Her*. Found somewhere at the intersection of posthumanist discourse with post-internet aesthetics, the plant-agent exhibits all the attributes of a human being. She possesses a body, she awaits for caress, she can handle irony, flirt or reject, and she knows her way around poetic verse.
Unlike the now-iconic natural plants seen at ZKM three decades ago and which communicated through immaterial projections (*The Interactive Plant Growing*, Christa Sommerer, Laurent Mignonneau, 1993), Făinaru's plant presumes a plastic body and a semi-robotic voice. We live in times when the natural hybridizes with the technological, times when a cyborg-plant makes poetry battling the habit of reducing people to objects. In the adjacent installation, *The Talking Head*, the avatar of the poet Celan, renounces rhymes to better comment on the problem of virtual identity.
Now would be an opportune moment to mention the privileged relationship between the artist and Paul Celan, the Jewish poet who also left Romania in order to become, paradoxically, one of the first writers of Romanian origin who wrote in German. It should be pointed out how the recurring theme of "black milk" harbors Făinaru's installations, and then returns to poetry, intensifying its meaning. Heidegger would say that, in this way, Făinaru brings poetry to the point of *presence*, moulding it into shape. I wonder, what would the philosopher known for his commanding critique of technological positivism say about joining Poetry with Technique (*Ge-stell*)?

funcționalității către teritoriile libere ale jocului și poeziei nu face decât să potențeze ideile filosofului. În "Rose of Nothingness" artistul întoarce spre cer un sistem tradițional de irigare, folosit în deșert. În loc de a uda câmpul, piesa tehnologică ridicată la nori, varsă într-un bazin întunecat lacrimi negre de lapte, o legătură fluidă dar continuă între cer și pământ.
Versurile lui Celan (cunoscut și apreciat de Heidegger însuși) *"Negru lapte al răsăritului seara îl bem/ la amiză îl bem dimineața îl bem noaptea/ îl bem* și *bem/ săpăm o groapă-n cer acolo unde este loc să stai întins"* compun o Fugă a morții care comemorează Holocaustul și totodată deconspiră importanța păstrării misterului, a sacrului în lumea hypertehnologizată. Modul în care Făinaru echilibrează cerul, apa și pământul în instalația sa reiterează metafora heideggeriană a tetradei, a locuirii omului pe pământ, sub cer, în armonie cu transcendentul.
În timp ce Celan, poetul sinucigaș, cultivă hrănirea din moarte, înțelepciunea iudaică a Kabbalei în acord cu filosofia heideggeriană declamă că nimicul, liber de spațiu și timp, poate fi plin și îmbibat de sens, ca însăși Ființa. În acest context, înțelegem că doar în mâinile unui artist contemporan tehnica poate naște poezie, sacrul poate vibra ca loc de întâlnire al minunii cu crima (sacrificiul) iar moartea ridicată la nori se poate învecina cu erotismul și transgresiunea, după îndemnul lui Bataille.

A possible answer could arrive by referring to another installation of the artist, *Rose of Nothingness*, exhibited at Art Basel 2019: Unlimited and at Plan B Gallery (Berlin, 2015). It is important to explain from the outset that, through the criticism of *Technique*, Heidegger does not target the total count of tools, which are, in all cases, indispensable today. Rather he decries the tendency of technicization, of reducing nature and man himself to a mere function. In this context, the way in which Făinaru uses technology, deviating it from the tracks of functionalism to the freer grounds of play and poetry does nothing but reinforce the ideas of the philosopher. In *Rose of Nothingness* the artist points toward the sky a traditional irrigation system used mainly in the desert. Instead of watering the field, the technological piece lifted at the level of clouds, pours into a dark pool black tears of milk. A fluid but continuous connection establishes itself between heaven and earth.

Celan's verses (known to and appreciated by Heidegger himself), namely "Black milk of sunrise in the evening we drink it / drink it in the morning we drink it at night / drink and drink / we dig a pit in the sky where there is room to lie," compose a *Death Fugue* that commemorates the Holocaust while also debunking the hypothesis that preserves *mystery* or the sacred at the core of technology. The way in which Făinaru balances the elements, sky, water and earth, in his installation reiterates the Heideggerian metaphor of the tetrad of man's *dwelling:* on earth under the skies, in harmony with the transcendent.

While Celan, the suicidal poet, fostered the belief of feeding into the idea of death, the Jewish wisdom of Kabbalah in accordance with Heideggerian philosophy declares that nothingingness, freed of space and time, can become bursting with meaning, as does *Being* itself. In this context, we understand that only in the hands of a contemporary can poetry emerge out of technics, the sacred vibrate as a meeting place of wonder and sin (sacrifice) and death elevated to the heavens can be approached with eroticism and transgression, as Bataille would urge us to do.

Translated by Georgiana Cojocaru

"The confines of art and technology have always constituted a land of paradox, haunted by vast cross-breeding as well as segregationist dreams between MAINSTREAM Contemporary Art and Digital Art. The attempt to graft the latter on top of the other has been a fact qualified by Lev Manovich as problematic as early as the 1990s, an opinion reconfirmed by recent viewpoints."

Belu-Simion Făinaru, *Talking Plan*t, 2019. Plantă artificială, medii interactive. În colaborare cu: Alex Nicolau, Alex Veidenbaum, Neftali Watkinson, Aniket Shivam, Fedor Zaytsev, Michael Demirev. Departmentul de Informatică al Donald Bren School of Information and Computer Science, Universitatea din California, Irvine. Interpret vocea plantei: Patricia A Smith. Credite foto: Yap Studio, Pavel Curagau.

Belu-Simion Făinaru, *Talking Plant*, 2019. Plastic plant, interactive media. In collaboration with: Alex Nicolau, Alex Veidenbaum, Neftali Watkinson, Aniket Shivam, Fedor Zaytsev, Michael Demirev. The Department of Computer Science, Donald Bren School of Information and Computer Science, University of California, Irvine. Plant's voice actor: Patricia A Smith. Photo credits: Yap Studio, Pavel Curagau.

↗ pagina anterioară / „Granița artei cu tehnologia a constituit mereu un teritoriu al paradoxului, marcat de amplitudineavisurilor de hibridare, dar și de segregarea artei în Artă Contemporană MAINSTREAM și Artă Digitală. Faptul că trasarea unei punți între acestea din urmă este problematică a fost remarcat de Lev Manovich încă din anii '90 și reconfirmat de opinii recente."

↑Belu-Simion Făinaru, *Rose for Nothingness*, 2019. Sistem de irigație, apă neagră. Lucrare expusă în cadrul Art Basel, 2019. Credite foto: Avital Bar-shay.
Belu-Simion Făinaru, *Rose for Nothingness*, 2019. Irrigation system, black water. Displayed within Art Basel 2019. Photo credits: Avital Bar-shay.

Belu-Simion Făinaru, *Talking Head*, 2019. Medii interactive – inteligență artificială, ecran TV, microfon. În colaborare cu: Alex Nicolau, Alex Veidenbaum, Neftali Watkinson, Aniket Shivam, Fedor Zaytsev, Michael Demirev, Departamentul de Informatică, Donald Bren School of Information and Computer Science, Universitatea din California, Irvine. Credite foto: Yap Studio, Pavel Curagau.
Belu-Simion Făinaru, *Talking Head*, 2019. Interactive media – artificial intelligence, TV screen, microphone. In collaboration with: Alex Nicolau, Alex Veidenbaum, Neftali Watkinson, Aniket Shivam, Fedor Zaytsev, Michael Demirev, The Department of Computer Science, Donald Bren School of Information and Computer Science, University of California, Irvine. Photo credits: Yap Studio, Pavel Curagau.

ON AIR

ARTIST: TOMÁS SARACENO,
CURATED BY REBECCA LAMARCHE-VADEL

Știința ușoară: de la Antropocen la Aerocen. O expoziție-manifest

Lightweight Science: from the Anthropocene to the Aerocene.
A manifesto-exhibition

TEXT: BOGDAN GHIU

PALAIS DE TOKYO

PARIS | 17 OCTOBER 2018 – 6 JANUARY 2019

Tomás Saraceno. Vedere din expoziția *On Air*
Palais de Tokyo, Paris 17 octombrie 2018 – 6 ianuarie 2019.
Credite foto: Bogdan Ghiu.
Tomás Saraceno. View from the exhibition *On Air*
Palais de Tokyo, Paris 17 October 2018 – 6 January 2019.
Photo credits: Bogdan Ghiu.

În toamna-iarna 2018-2019, cunoscuta instituție pariziană de artă contemporană i-a dat „mână liberă" („carte blanche"), sub „punerea în pagină" a tinerei curatoare Rebecca Lamarche-Vadel, artistului de origine argentiniană Tomás Saraceno, mai exact instituției de cercetare artistică, sau artistico-științifică, intitulată Studio Tomás Saraceno. Palais de Tokyo a găzduit – fapt mai rar – în integralitatea vastelor sale spații supraterane și subterane (în care cândva s-a ținut chiar și o bienală) expoziția – sau poate mai nimerit ar fi să spunem târgul, salonul, megacabinetul de curiozități sau chiar Luna-Park-ul, de fapt laboratorul – intitulată, cu o formulă utilizată în special în clădirile radiourilor, *On Air*. Aici expresia semnifică, nici mai mult, nici mai puțin, decât un îndemn – pe cât de utopic, de neoumanist, de „științifico-fantastic", pe atât de practic, de urgent politic – de a ne muta centrul de interes și de greutate (gravitație) dinspre Pământ și, mai ales, străfundurile acestuia, pe care nu încetăm să le secătuim pentru a le răspândi ucigător în aer, tocmai spre acest aer, mai precis către atmosfera terestră, deci spre Soare și Cosmos. Căci, paradoxal, doar de-centrându-ne atenția dinspre Pământ către cer (nu ceruri!) mai putem să-l mai păstrăm pe acesta în centrul vieții noastre, salvându-ne împreună cu el. Pământul nu mai poate fi salvat decât „Pe calea aerului".
Ambițioasa și deosebit de spectaculoasa, pasionanta expoziție cu acest titlu a constituit, trebuie spus, marele eveniment de artă contemporană din trecuta toamnă-iarnă pariziană.
Sub semnul filosofiei politice a naturii și a artefactelor propuse, de câteva decenii deja, de Bruno Latour, dar și în continuarea directă a deconstrucției formalizate de Jacques Derrida (pe care mulți ar dori-o moartă și îngropată în faldurile istoriei, dar care nu face decât să se desfășoare, „obiectiv", sub ochii noștri), cercetările multidisciplinare desfășurate de Studio Tomás Saraceno, care își propun să „destabilizeze ideea unei excepții umane", vizează mai multe ținte deodată. În primul rând, o schimbare de ton, de accent și de atitudine: de la critica grea, apăsătoare, gravitațional-htonică, ni se propune să trecem la un spirit aerian, eolian și solar capabil, la alt nivel și din alt punct de vedere, să ne relanseze imaginația și să ne învețe să facem altfel știință, adică să redescoperim, „poetic", inaugural, înseși noțiunile de cercetare și de invenție. Acestea trebuie să fie purtate (din nou) de elanuri generos-utopice de eliberare și descătușare. Căci, repet, paradoxal, dacă vrem să salvăm Pământul, trebuie să ne abatem atenția de la el, în special de la energiile fosile și de la obsesia vitezei, și să ne-o îndreptăm spre cerul terestru, adică spre curenții de aer și spre căldura Soarelui, învățând de la non-umani și chiar de la inanimați să ne mișcăm și să navigăm liberi: să devenim *„Homo flotantis"*, stabilind totodată „noi solidarități între specii" printr-o „regândire poetică a modului nostru de a locui lumea", adică printr-o „reevaluare a felului nostru de a fi oameni". Transumanism cosmic înțeles și practicat ca neoumanism postehnologic, în care tehnologia este văzută ca naturală, ca „secreție" a corpului, nu ca intervenție exploatatoare.
Modelul principal al experimentelor artistic-științifice (potrivit noii epistemologii „ușoare", „aeriene", noua alianță artă-știință, în care asistăm chiar la convocarea unor noi dis-

In the autumn and winter of 2018-2019, the well-known Parisian art center Palais de Tokyo issued its annual Carte Blanche for curator Rebecca Lamarche-Vadel and Argentinian artist Tomás Saraceno, more precisely for his artistic/art-scientific research institute, Studio Tomás Saraceno. Palais de Tokyo has opened all of its spaces, both the above and the underground ones (which have been even, in the past, home to a biennial exhibition) for this project, or maybe the more fittingly called fair, salon, oversized cabinet of curiosities, theme park, in fact the laboratory called, citing a formula employed mainly by broadcasting studios, On Air. Here the expression signifies a simultaneously utopian, neo-humanistic, SF – but also a practical and politically urgent appeal for the transfer of our interest and presence from Earth towards the terrestrial atmosphere, the Sun and outer space, before we completely drain the underground resources and thus poison the air. Because paradoxically, simply by de-focusing from the ground and re-focusing on the sky (not the heavens!) we can still preserve the Earth at the core of our lives, we can save it and ourselves together with it. Earth can no longer be saved except "On Air."
The ambitious and especially spectacular and engaging exhibition has been the main contemporary art event of last fall in Paris.
Under the sign of a political philosophy of nature, and of the artifacts exhibited, for decades already, by Bruno Latour, and also in a direct continuation of the deconstruction formalized by Jacques Derrida (a deconstruction many would wish to see dead and buried by history, but which continues to unfold, "objectively," under our very eyes) the multi-disciplinary research of Studio Tomás Saraceno, aiming to "destabilize the idea of a human exception," targets more goals at the same time. Firstly, they pledge for a change in tone, accent and attitude: from the "heavy," weighty, chthonic-gravitational critic, we are urged to move on to an aerial, aeolian and solar level; we are also urged to reset our imagination and learn a different approach to science, to re-discover, "poetically," originally, the very notions of research and invention. These have to be inspired (again) by generous, utopian, unchaining, liberating impulses. Because, I repeat, paradoxically, if we want to save Earth, we must divert our attention away from it, especially from the fossil fuels and the obsession for speed, and towards the terrestrial sky, the aerial currents and the energy of the Sun, learning from the non-humans and even from the inanimate how to move and roam free: how to become *Homo-flotandis*, establishing new "interspecies solidarities" and how to "poetically reimagine our ways of inhabiting the world – and of being human..."A cosmic trans-humanism which is understood and practiced as a post-technological neo-humanism, in which technology is seen as a natural "secretion" of the body, not as an exploiting intervention.
The main model of the artistic-scientific experiments (according to the new "lightweight," "aerial" epistemology, the new art-science alliance defining new disciplines and research fields such as geophony, anthropophony

cipline și câmpuri de cercetare precum geofonia, antropofonia sau biotermologia) ale lui Tomás Saraceno îl constituie, de peste un deceniu, păianjenii și arhitecturile hibride, pe cât de fragile, pe atât de sensibile, adică pânzele, rețelele lor. În „ecosistemul în mișcare" sau „*jam-session*-ul cosmic", pus sub titlul *On Air*, au fost expuse spectaculoasele arhitecturi hibride produse de *Holocnemus pluchei*, o specie de păianjen trăitoare *in situ*, adică în subsolurile monumentalei clădiri a așa-numitului Palais de Tokyo. Practic, în cadrul Studioului Tomás Saraceno, în regimul și sub imboldul imaginației artistice, sunt inventate dispozitive para- sau protoștiințifice (pentru o știință viitoare, adică pentru o relansare a științei) capabile să traducă (de exemplu prin imaginarea unui *„Interspecies translator"*) și să materializeze, îndeosebi sonor dar și vizual, noi obiectivități, inobservabile altfel: mai exact interacțiunile holistice dintre undele gravitaționale, particulele de praf purtate de aer, forțele eoliene, impulsurile solare și vibrațiile cosmice, într-un „esperanto de dincolo de specia umană" capabil să „exploateze" fenomenul de rezonanță (teoretizat post-„acceleraționist" de un Hartmut Rosa). Una dintre principalele invenții neoștiințifice, emblematică pentru noua mutație aeriană, o constituie de pildă „Aerosolarul", însă ea nu poate funcționa decât în baza unei invenții la nivel politic precum „comunitatea interdisciplinară Aerocen", a cărei „Constituție" o reprezintă *Manifestul Aerocen*, care ne propune să trecem într-o „nouă epocă", „fără granițe și fără combustibil fosili". Fundătura „istorială" pe care o reprezintă Antropocenul nu poate fi soluționată decât prin imaginarea de urgență a unui „Aerocen".

Nou Jules Verne pentru secolul al XXI-lea și mai departe, Tomás Saraceno, prin Studioul său în care însăși ideea de pluridisciplinaritate este reimaginată, și relansând ca nouă „știință voioasă" însăși ideea de utopie științifico-politică privită ca știință ușoară, ne propune grațios să ne mutăm nu departe, pe alte planete (pentru a le coloniza așa cum am făcut cu Pământul), ci alături, în aer, „On Air" (care „este al tuturor și nu poate face obiectul exercitării niciunei suveranități"), dacă vrem să ne salvăm Pământul de sub picioare. Doar în voia aerului, în rezonanță cu entitățile și forțele cosmosului, putem realiza vechiul vis kantian al unei „cetățenii cosmopolite".

Expoziția „Pe calea aerului" marchează puternic noua etapă, creatoare și inventivă, a conștiinței ecologice planetare, ca nouă revoluție copernicană „aerocentrică" („mediul este mesajul").

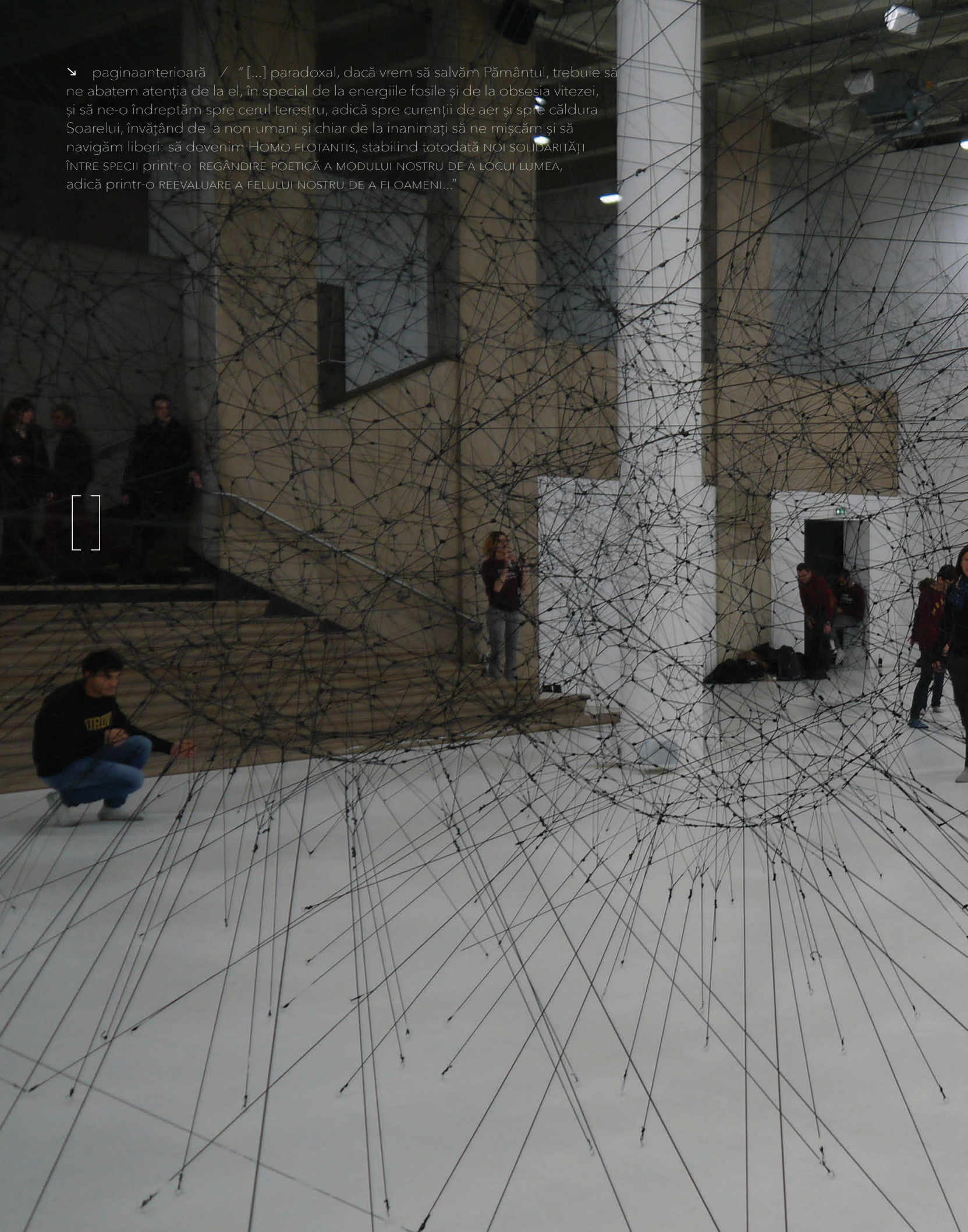
or bio-thermology) proposed by Tomás Saraceno has been, for over a decade, the simultaneously fragile and sensitive structures, the hybrid architecture of the spider's web. His "moving ecosystem" or "cosmic jam session" entitled On Air has showcased the spectacular hybrid architectures made by the *Holocnemus pluchei*, a spider species native in situ – to the basements of the monumental Palais de Tokyo building. The Tomás Saraceno Studio develops, within the realm and with the specificity of the artistic imagination, a series of para-scientific or proto-scientific devices (for a future science, specifically for a future resetting of science) capable of translating (for example by the means of imagining an "Interspecies dust translator") and materializing, mainly in sound but also visually, the new otherwise unobservable objectivities: the holistic interactions between gravitational waves, the dust particles carried by the wind, the aeolian forces, the solar impulses and the cosmic vibrations, in an "Esperanto beyond the human" which is apt for "employing" the phenomenon of resonance (theorized post-"acceleration" by Hartmut Rosa). One of the main neo-scientific inventions, emblematic for this new aerial shift is the "Aero-solar," but it cannot function without a new political invention such as the "inter-disciplinary Aerocene community," whose "Constitution" would be the *Aerocene Manifesto*, which urges us to enter a "new age," "borderless and free of fossil fuels." The historical dead-end of the Anthropocene has no solution except an urgent conjuration of an "Aerocene."

A Jules Verne of the 21st Century and beyond, Tomás Saraceno with his Studio which re-invents even the idea of inter-discipline and re-launches as a new "happy science" the very idea of a scientific-political utopia understood as lightweight science, proposes gracefully to humanity to relocate not far away, on distant planets (to colonize and inhabit like we do with Earth) but alongside Earth, in the air, *On Air* (which "belongs to everybody and cannot be the subject of any sovereignty") if we want to save the Earth beneath our feet. Only in the realm of the air, in resonance with the entities and forces of the Universe can we realize the old Kantian dream of a "cosmopolitan citizenship."

The *On Air* exhibition is the powerful mark of a new stage, creative and inventive, of a planetary, ecological awareness as a new "aero-centric" Copernican revolution ("the environment is the message").

Translated by Mălina Ionescu

"[...] paradoxically, if we want to save Earth, we must divert our attention away from it, especially from the fossil fuels and the obsession for speed, and towards the terrestrial sky, the aerial currents and the energy of the Sun, learning from the non-humans and even from the inanimate how to move and roam free [...]"



↘ paginaanterioară / "[...] paradoxal, dacă vrem să salvăm Pământul, trebuie să ne abatem atenția de la el, în special de la energiile fosile și de la obsesia vitezei, și să ne-o îndreptăm spre cerul terestru, adică spre curenții de aer și spre căldura Soarelui, învățând de la non-umani și chiar de la inanimați să ne mișcăm și să navigăm liberi: să devenim Homo flotantis, stabilind totodată noi solidarități între specii printr-o regândire poetică a modului nostru de a locui lumea, adică printr-o reevaluare a felului nostru de a fi oameni..."

ARRANGEMENTS & HAZE

ARTISTS: APPARATUS 22

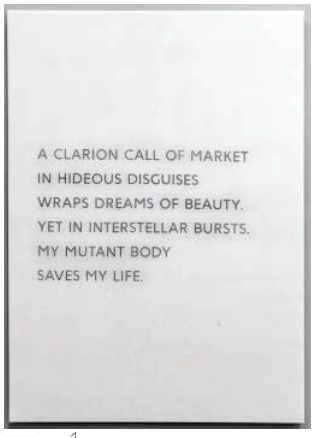
Hazy Directions. Confused Mappings

TEXT: GEORGIANA COJOCARU

GALLLERIAPIÙ

29 SEPTEMBER 2018 – 22 DECEMBER 2018

v 1 - v 8
object (leather, laser inscription, hand dyed in white) 2017 | 100x140 cm



v 1

"and if he says 'Here, take these things, you are welcome to all my armour', then let him not touch those mischievous gifts, for they are all dipped in fire."

Moschus, Greek bucolic poet

FOLDING. FLEXING AND EXPANDING.
SHIFTING BETWEEN EVERYTHING.
IRREDUCIBLE TO KNOWN.
A BODY MACHINE ASSEMBLAGE.
THE NEW SEX WORKER
DEMANDS FOR SOUL.
A MORAL EARTHQUAKE.

▭ v 2

THE STORAGE FACILITIES
OF WISDOM AND PAIN.
MYSTERIES AND PASSWORDS
WORKING FROM WITHIN.
IDOLATRY TRAVELS CAPILLARIES
IN NANO RAYS.

▭ v 3

ROAMING THE VAST PRAIRIES
OF DESOLATION.
SYNTHETIC SOLACE TO HIRE.
EVERYTHING
WILL BE LUMINOUS.

[] v 7

IF FULL AUTOMATION
TURNS WORK TO SHADOW.
WILL
THE PURSUIT OF HEDONISM
TURN TO FULL TIME WORK?

[] v 8

↗ **V1**
For this piece we envisioned the idea of the body's ultimate engineering and extreme ergonomics as a result of pressure from the market spheres and the call for increasing efficiency.
We wondered: will there be a way to be better equipped for survival?
Is the body a material as any other to be molded, transformed and reshaped into something utterly new?
Why should the man of the future be humanoid in form?
What would you choose between beauty by current standards and higher chances of survival, indeed immortality in non-humanoid form?
Then there is a Radiohead reference (from song Airbag) we took further by imagining a perfect body resisting accidents of interplanetary scale.

↗ **V2**
This could be the perfect assemblage for pleasure.
A wet dream imbued with science and fiction no doubt.
And then the ethics of Artificial intelligence make an appearance...

↗ **V3**
The body as the ultimate organization to be digitalized.
From within.
In such extreme take on engineering the body, could science and spirituality fuse?

↗ **V7**
A few advanced societies drenched in technology already experience hardcore alienation and social clumsiness.
In the ever increasing spread of technology through our life and the need to escape the towering pressures to perform in society, will we be able to escape the traps of getting lost in the virtual?
Building a relationship with another human could prove ever more strenuous.
Sending this thought fast forward in the future, we contemplate the possibility of eternal happiness on hire, an artificial paradise.
The end line could also hint at a space flooded with white light, a lab of the distant future testing emotional solutions for all the needs of humans.

↗ **V8**
A thought or better said a question about post work society.
Instead of going poetic and vague, we preferred crystal clarity in this rather direct, almost blunt interrogation.
Repetition and very few words to entirely mutate one logic | reality into another one that could manifest in the future. A paradox of hedonism.

KEY FOR READING THE TEXT – CHEIA DE INTERPRETARE A TEXTULUI:
This piece is part of a five text commissioning by Apparatus22 in connection with the works presented at the Arrangements & Haze exhibition. Curators taking diverse research paths such as radical queering, rituals, animism, counter intuitive design, imagination and science fiction, criticality, politics and subjectivity were invited to address the works from different angles. In this case, the author, Georgiana Cojocariu, referred to the set of eight texts on large pieces of leather exploring radical-body scenarios in relation to work, technology, spirituality, extreme ergonomics and economy. The streamy flow of ideas than is neither criticism nor fiction is testament to the power of the works to open thinking processes and fiction about other (future) realities.

Apparatus 22_QUANTUM MACHINE (1). EMPATHY SO DIFFICULT TO CRACK, FORM NO LONGER FOLLOWS FUNCTION, NEO-ERGONOMICS HAUNTED BY THE CHAOS OF FLESH
Installation (prosthetic sticks, leather, rubber band, bricks, acrylic, plastic foil, LED), 2018 | 160x170cm

ARRANGEMENTS AND HAZE | APPARATUS 22

HAZY DIRECTIONS. CONFUSED MAPPINGS.

we know. If we expand
into this wide personal vacancy
we could become the extent
J.H. Prynne: Moon Poem

Sweet-nosed deer, musing caribou, nimble-legged fox, wanton Goldfinch, neted skinned code: homeless, made homeless. Eyes keen and beamy. Curious, disembodied pupils looking at you from a distance. Kind walnut eyes lamping a syruppy sunset. The air turned into lard, heavy like oil palm: breathable only through high-tech inhalers. Screens liquefied, their surface - melted pearls, silky and marshy. Trembling nostrils sniffing the air: a fusion of, basil and burnt rubber, locked into that strain of the facial muscles, that volatile moment between crying and not crying.Strawberry pimpled tongues lolling out into chemical blue pools. Eucharistic sight of unquenched thirst. Paw, flipper, fin – tiny, stretching limply, woozy reactions to artificial imbalances; trying to curve the repetition cycles of balances and slow collapses. Omnipresent wildlife cameras. Chromed armorial bearings abstracting muscle memory from the play, sprint, socializing gestures of cubs. A liveliness that responds to heat and algorithmic incantations, freed from the opioid ways of the brain and its quest/reward, survival programmability. Extinct forms awakened from their sleep to be propelled into the future.
Winged like a bird, stretched quartz sinews and delicate turbines, flying above tundra green screens, droning above in a sourdine anxiety, a sense of pre-emptive loss. Perfected navigation tools. The New arrangements of matter, bio and tech succumbing to a geometry of dissipated hostility, conquered users 'resistance. A new pantheon fit for a new world. Defetishized forms will aid transfiguration, in which collusions and contradictions feed new geometries and spatial navigation. Spine-tingling he-monsters threatening to send cities to pre-Darwinian dark ages. Geometrical arrangements anouncing floods, fires, celestial fire, catastrophes. Surveillance. Drones. Remote controlled fireflies. Mutagenic overgrowths on tree-machine assemblages. Platforms. Autonomous AI controlled forests. Wonder working immortality creams. The world of production and the underlying orders of the real becoming more and more enmeshed until everything is interlinked with everything else
Woah, share a scent in a sweet summer breeze
A laugh or a squeeze
How can you teach me these things?
Me, the machine
Can dream
Imogen Heap: Me-machine, lyrics
The future coming as form, read only by geometres of the unknown leaning over the body of a sacrificed ox. Before the Great Oxygenation event, free oxygen was chemically captured by dissolved iron or by organic matter. The release of oxygen produced by the cyanobacteria started escaping into the atmosphere unleashing a frenzy of forms. Anaerobic bacteria sought refuge deep inside living bodies, overthroned old gods. Unperturbed by life going on behind life they invite you to unlatch their riddles, their locks, their codes.
In a future world, molded by the ambitions of Industry 4.0, myth-bios and tech will fuse, a wanton desire for a glue that clenches everything together into an imagined and easily unity. Bundled desires to branded subjectivity. A subterranean hypereconomy — based on close and remote control. Such fusion is desirable for capital. But it could armor beings into a more fair chase, granting better eyesight, better bendings and flexes & better stamina to escape and resist. Or maybe the platform will dutifully preserve all these reactions, creating a reliquary out of an organism's twinges and protests. Resistance stochastically preserved and re-branded.
The body to come, an indocile arrangement of mythos-bios-tech could hold back any tokens or avatars of its human-ness or could become something entirely different. Or, the Second Emergence of which Sylvia Wynter talks about would require us to leave behind not our human-ness but our former alliances with our kind, our species and our auto-referential myths[2], thats is our first birth, our first emergence.The second emergence entails an abandonment of inter-altruistic, kin-recognizing behaviors; actuating different orders of consciousness (machine, animal, human) storytelling will become different. Navigation will require extra-senses; the visual could become secondary. The real and its virtual could be thought of together, at once, as in a totem, as in a fetish.

I would probably not even choose to inhabit the
wish as delay: it really is dark and the knowledge
of the unseen is a warmth which spreads into
the level ceremony of diffusion. The quiet

suggests that the act taken
extends so much further, there
is this insurgence of form:
J.H. Prynne: Moon Poem

Arrangements and Haze cite in the terror of advancement, a hesitant dream of a body in a million years, knowing too well that this is not something entirely desirable. First the market already commands a nexus of auto-poetic arrangements in which objects recognize and attract themselves as kin. Exchange as an almost shamanic device in which energy travels body to body, shifting from emotional center to emotional center through the omnipresence of surfaces. Mind fitness and nootropics, aesthetics reduced to apple finesse and shiny screens. Artists as fetishists, fossilized pop, wokeness. The me-machine run wild. A lightless labyrinth of screens, performances, representations; Such body is constant work.

I will be the loveliest and I will live forever
futurebodyInc.
cloudless & supremely happy

Apparatus22's series of works *Arrangements and Haze* speak of geometries to come, forms run wild, bodies vulnerable and endangered. What would the fusion of mythos-bios and tech rearrange in the mind's unknown workings and in the processes that regulate matter? Could corporatist demands for participation of the body in the nexus of its pre-defined relations unleash reactive response they greatly try to dissipate? Should it be that the ease with which we can visualize data yet difficulty in understanding its real operations lead the mind to shift towards the symbolic, the abstract and spiritual. Could these levels of engagement with a newly established virtual-real continuous universe coupled with an evolutionary engineering of the body evade compromised definitions of the abstract and spirituality? Could new geometries growing from the rearranging of the real evade fetishistic identification with tokens and trinkets of capital? A world is a missing definition. To the mind of the human being, dotted by ancestral fears of the dark, the world is a place where everything can eat you so you need to develop your own tools and coping strategies. To the mind of the body querred by technology and faithful to new spiritual configurations survival means no longer strict preservation of wrinkling skins as that body thrives in multiple locations, remote limbs coupling and decoupling with each other at will. That body has long abandoned a will to 'resist' for there is no singular core orienting its moves hence no unit so strong to chime <<I need to to stay here for as long as I can... survive.>>. A graceful acceptance of the fact that even its speculative, enhanced mind, with thoughts which are a matter of science as well as fiction cannot keep up with the universe. Is it now possible for the resulting senso-signals-moves of this robo-moth to room around freely, not immediately intercepted by the dominion/fiefdom of the market. As all the layers of the world, both material and virtual, both concrete and abstract have now fused into syrupy soup reality and became one with the layers of the body should this collapse into hedonism? A body entranced into the labours of love not the labours of capital?

EXHIBITIONS IN ROMANIA
EXPOZIȚII ÎN ROMANIA

LIMINAL. ART, SCIENCE & TECHNOLOGY FESTIVAL

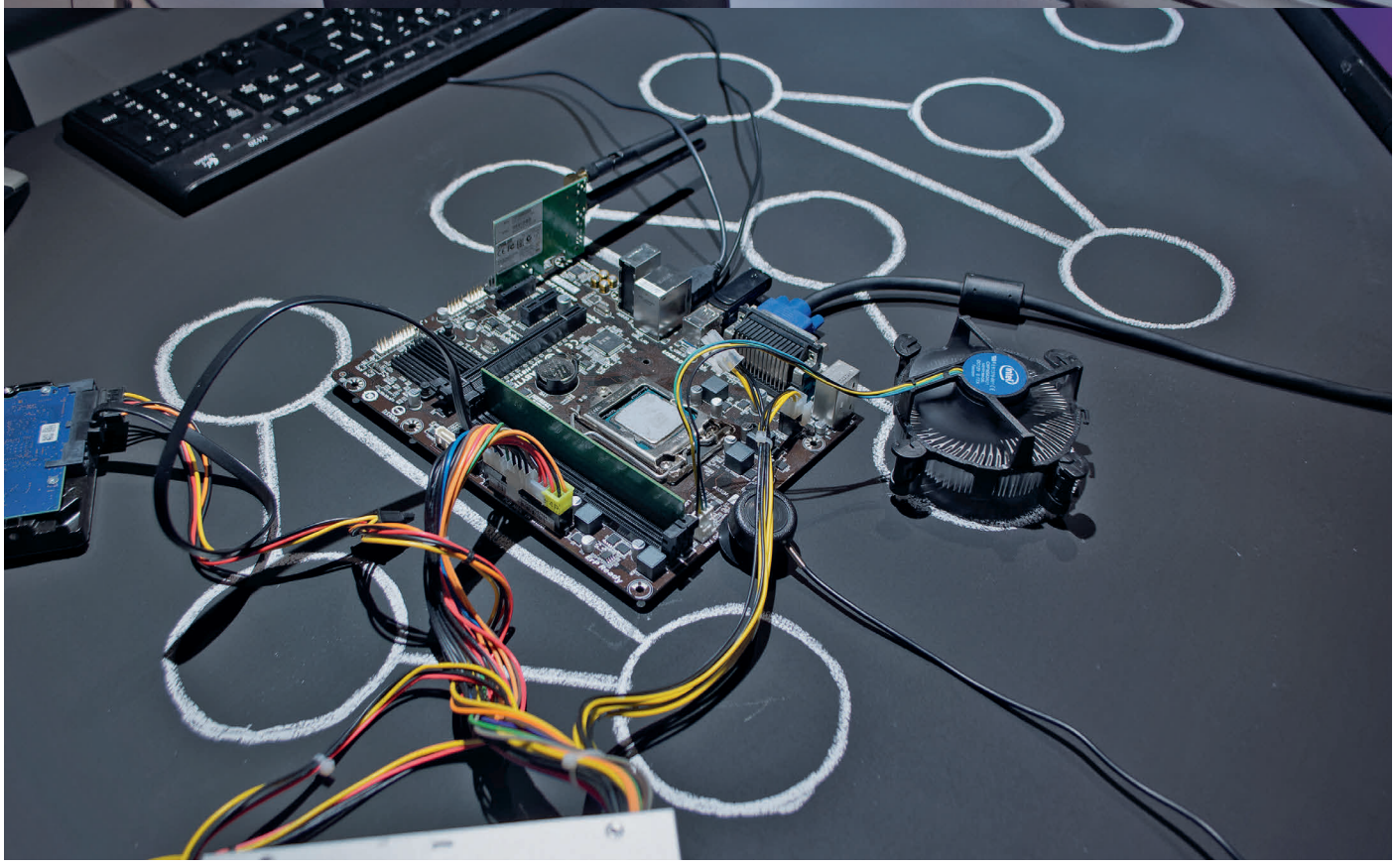
BUCUREȘTI | 14 – 30 IUNIE
BUCHAREST | JUNE 2019

The Unseen. Performing Surgery on Your Inner Reality

TEXT: SIMION TEODOR ȘTEFAN

Dacă în anul 2017, Liminal propunea o serie de evenimente situate în jurul temei *The Good Life* (desfășurate în spațiul bucureștean, arid în privințe tangente cu natura acestora), festivalul de artă și tehnologie revine în anul 2019 cu o nouă propunere pentru cea de-a doua ediție: *The Unseen, Performing Surgery on your Inner Reality,* propunere segmentată în intervalul 15 – 23 iunie *(Exhibition – 20.06/29.06, Celestial Dinner – 21.06, Worms and Horses,* un workshop despre viruși (digitali) susținut de colectivul francez Bonjour Monde – 18/19.06, *MiniLiminal*, un program adresat copiilor de toate vârstele – 15.06, *Golem Incorporated: Report* – 20.06, în cadrul expoziției festivalului și *Technomagique*, o serie de screening-uri și workshopuri desfășurate la CINETic – 19/23.06). Demersul curatorial utilizează drept punct de plecare termenul *the unseen,* construind în jurul lui o pledoarie pentru emigrarea către structuri din spectrul magicului ori al ocultului, pe măsură ce tehnologizarea și automatizarea societății prezente înghite incertitudinea (încă) autonomă a umanului. Pare că, în ultimă instanță, Liminal încearcă să cuprindă între marginile sale firave necunoscutul după care omul tânjește permanent, agățând, pe măsură ce întregul devine transpus în compuși dintre 0 și 1, orice modalitate prin care procesul amintit poate fi întârziat. Este consemnată astfel o nevoie manifestată prompt de a umple un gol pe scena ușor rigidă și din ce în ce mai firav reprezentată a artei românești din ultimii ani, rigiditate cauzată de evitarea nejustificată a interdisciplinarității (aproape) indispensabile astăzi în diferite proiecte propuse de artiști unui public din ce mai dinamic, mai atent și mult mai bine informat în legătură cu nevoile unui context lipsit de echilibru.
Rolul central în Liminal revine expoziției amplasate la Muzeul Național al Hărților și Cărții Vechi, unde, pe lângă instalația și performance-ul celor de la RYBN, *Golem Incorporated: Report*, stau amplasate lucrări realizate de colectivul francez DISNOVATION.ORG, plus artiștii Lukas Truninger, Anca Bucur & Sergiu Nisioi și Ioan Cernei. Expoziția emană omogenitate disociată, natura comună a tematicii propuse fiind scindată de mediile în care subiectul apare încadrat.

In 2017, Liminal proposed a series of events around the topic of *The Good Life*, events that felt a bit disjunctive with the barren landscape of the Bucharest art scene. For the 2019 edition, Bucharest's first festival on art, science and technology returned with a new proposal: *The Unseen, Performing Surgery on your Inner Reality,* a proposal spread between multiple events in its one-week span from the 15th to the 23rd of June: an exhibition (20.06 – 29.06), the *Celestial Dinner* – 21.06, a workshop on viruses held by Bonjour Monde titled *Worms and Horses* on two consecutive days on the 18th and 19th of June, *MiniLiminal* (a dedicated programme for children of all ages), a performance titled *Golem.Inc* by the French collective RYBN.ORG and a series of screenings and workshops titled *Technomagique* at CINETic – June 19th to June 23rd. The curatorial approach took as a starting point the concept of the unseen, building around it a call for exodus towards the spectra of magic and occultism. As technological automation impacts society in permanent ways, it is also doing away with the (still) autonomous definition of a human being. It seems that, ultimately, Liminal tries to accommodate, in between its frail boundaries, our developmental fascination for the hidden behind things. As their contours, their wholeness, disbands into 0s and 1s, the festival holds them in delay so as to invite reflection. This way, the festival actualizes an imperatively manifested need to fill in the vacuum of a rigid and poorly represented Romanian art scene. Such rigidity is generated mostly by the unfounded avoidance of a much needed interdisciplinarity, a necessity driven by an increasingly dynamic, attentive and much better informed audience facing a context on the loose.
The exhibition, located at the National Museum of Maps and Old Books, played a royal role within the festival. Alongside the installation and performance of the RYBN collective, titled *Golem Incorporated: Report,* stand works by the French collective DISNOVATION.ORG, the artists Lukas Truninger, Anca Bucur & Sergiu Nisioi and Ioan Cernei. The exhibition streams a split homogeneity, the



Ioan alege să insereze, prin intermediul mijloacelor realității augmentate, o hartă celestă pe suprafața cerului vizibil din curtea muzeului. Lucrarea, intitulată *HRTP://*, încapsulează link-ul de acces, dar și instrucțiunile de utilizare, într-o casetă-text fixată în spațiul exterior. Lukas secundează intervenția asupra naturalului cu *Ethereal Fleeting*, o instalație deja vizibilă în rândul publicului de artă datorită prezentării sale în deja alte câteva contexte, un mecanism care generează nori reacționari la condițiile meteorologice în care sunt produși. Artistul intenționează o sinteză împotriva degradării (in)evitabile a materiei, tratând cu potențial optimism gravitatea substraturilor mai mult sau mai puțin intuite. În interior, acvariile Ancăi și ale lui Sergiu (*Five Liter Ecosphere*), populate de un microsistem care generează sunet, stau poziționate în dialog cu proiecția lucrării *Floating Prophecies*, realizată de DISNOVATION.ORG, un scurt-metraj ce utilizează drept punct de plecare drona și oscilează între contemporan, folclor și mitologie, relatând între acestea probabilități oferite de un astfel de dispozitiv.
O eventuală lipsă de claritate se instalează în timpul desfășurării acțiunii *Golem*, caracterul performativ al lucrării devenind incert pentru anumiți participanți. Deși susținută în baza unor practici nu neapărat incredibil de greu de înțeles, însă curios fondate la nivel teoretic, lucrarea are de suferit din cauza izolării la care a fost supusă în spațiul de desfășurare al expoziției. Totodată, *Golem* se disociază parțial de elementul uman, ori cel puțin asta oferă de înțeles participanților care, preț de zeci de minute, urmăresc nedumeriți cum computerul utilizat în lucrare generează automat task-uri și le execută, punând în pericol buna funcționalitate a acestuia. După un inevitabil crash, colectivul RYBN intervine și încearcă să investigheze cauzele faptului, realocând întregii situații răspunsuri *la ce?*, *de ce?*, *cum?*, transmise cât mai bine cu putință publicului.
Liminal promite. Oferă, în limita nefericită a posibilităților de care dispune scena autohtonă, transparență; un nucleu disjuns de traiectoria ramificată, totuși unidirecțională a manifestărilor artistice recente din București. Pentru că atunci când vine vorba de intercalarea pragmatică a artei și tehnologiei, seducătoare sunt (încă) strategiile și sensibilitățile specifice secolului anterior, cu toate că ne aflăm deja de două decenii în secolul XXI, într-un context vizibil diferit.

common nature of the proposed theme being divided by the environments in which the viewer is invited.
In the museum's courtyard, Ioan Cernei roofed over the skies a celestial map, through the means of augmented reality. His work titled *HRTP: //* included the access link, as well as the instructions for use, in a marbled text box fixed in outer space. Lukas Truninger joined this intervention on the natural environment of the museum outdoors with *Ethereal Fleeting,* an installation that generates clouds reactive to the weather conditions in which they are produced. The artist attempts a synthesis against the work's (un)avoidable transience, treating with opportune optimism the solemnity of the underlying message. Inside the museum, Anca Bucur and Sergiu Nisioi's work titled *Five Liter Ecosphere* puts on full view the domed life of a microsystem that generates sound. Their work is fronted by the screening of *Floating Prophecies*, a video work by DISNOVATION.ORG, which takes the aerial view of a drone as a starting point and oscillates between folklore, mythology and the contemporary zeitgeist. The interchange between these spheres of life sheds light on the probabilities offered by such a machine.
A possible lack of clarity creeps in during the *Golem* action. The performative nature of the work bewilders some participants. Based on a set of widely known or easily recognizable practices but curiously defended on a theoretical level, the work was subjected to an unmotivated isolation in the logic of the exhibition's design. At the same time, *Golem* is partially dissociated from the human viewpoint, or at least this is the impression that seems to transpire within the audience, who is left to watch in disarray, for minutes on end, how the computer generates processes meant to lead to its own destruction.
Liminal promises and delivers. Most of all, it delivers transparency – that, of course, within the limited possibilities available to the local context; a nucleus far from the diverse, yet unidirectional, trajectory of recent artistic manifestations in Bucharest. Because when it comes to the pragmatic interplay of art and technology, we are still enticed by artistic strategies and sensibilities specific to the last century, even if we find ourselves, two decades into the 21st century, in a visibly different context.

Translated by Georgiana Cojocaru

↗ pagina anterioară /

RYBN.ORG performând Golem.Inc. Vedere din expoziția *The Unseen Performing Surgery on Your Inner Reality,* în cadrul festivalului de artă, știință și tehnologie – LIMINAL, București, iunie 2019. Credite foto: Petre Fall.
RYBN.ORG during their performance of *Golem.Inc.* View from the exhibition *The Unseen Performing Surgery on Your Inner Reality*, at LIMINAL– Art, Science and Technology Festival, Bucharest, June 2019. Photo credits: Petre Fall.

ÎNTRE 100 ȘI 30

FUTURE MUSEUM GALLERY / Centrul Ceh | BUCUREȘTI
FUTURE MUSEUM GALLERY / Czech Centre | BUCHAREST
30 IANUARIE – 29 MARTIE / JANUARY – MARCH 2019

Alexandra Croitoru. Între 100 și 30
Between 100 and 30. A review.

TEXT: INGRID PIMSNER

În urmă cu 10 ani, Alexandra Croitoru și Ștefan Tiron au colaborat cu Vasile Pop Negresteanu la un proiect local prin intermediul căruia au încurajat oamenii să intre în online și să numească persoane și evenimente pe care le consideră influente ori notabile în parcursul celor douăzeci de ani împliniți de la revoluție. Aceștia au alcătuit, cu ajutorul momentelor menționate de public, un colaj cu titlul *O frescă pentru România* – un fel de hartă a minții colective ce redă conștiința unitară a națiunii. Plasată în incinta Centrului Cultural Ceh, expoziția *Alexandra Croitoru: Între 100 și 30* cuprinde acest colaj și extinde proiectul original.
La stânga intrării, o masă pe care stăteau câteva markere și un teanc de hârtie pe care se întindea în șapte paragrafe statementul artistului întâmpina vizitatorii pe măsură ce intrau în galerie. De asemenea, erau redate în spațiu materiale audio răsunătoare. Direct în fața privitorului, lucrarea originală *O frescă pentru România,* dispusă pe un timeline încărcat de notițe, cu lungime de 470 de cm, tăia diagonal spațiul. Era impresionant detaliată și includea texte scrise de mână. Plasarea acesteia pe un perete central forța vizitatorii să ocolească prin dreapta pentru a pătrunde în restul spațiului. După colț, trei proiectoare și boxe stăteau amplasate pe podea și transmiteau videouri cu diverse știri pe peretele opus (acestea erau de fapt emițătoarele sunetului puternic din spațiu).
În anumite privințe, expoziția îmi amintea de o alta pe care am văzut-o acum șapte ani – retrospectiva lui Jeremy Deller, *Joy in People,* la Institutul de Artă Contemporană al Universității din Pennsylvania, privată însă de umor sau culoare. La fel ca în cazul lui Deller, demersul lui Croitoru este unul colaborativ și politic. Ambii artiști acționează în postura de arhivist și antropolog, colectând imagini și fragmente de sunet din trecut pentru a demonstra istoria unei țări în cheie pluriperspectivală. Ambele expoziții prezintă un punct de vedere extrem de intim împotriva unei narațiuni dominate de climatul politic ori de mass-media.
În expoziția lui Croitoru, o compilație de imagini demonstra mijloacele prin care jurnaliștii, politicienii și cetățenii au experimentat în mod diferit o Românie postrevoluție.

10 years ago, Alexandra Croitoru and Ștefan Tiron collaborated with Vasile Pop Negresteanu on a topical project in which they encouraged people to go online and name the people and events that they considered influential and meaningful from the twenty years after Romania's revolution. They compiled the moments to form a collage entitled A Fresco for Romania – a sort of collective mind map of the nation's communal psyche. Ensconced in the Czech Cultural Center, the exhibition *Alexandra Croitoru: Between 100 and 30* displayed this collage and expanded on the original project.
A tabletop to the left of the entrance with some markers and a stack of papers with a seven-paragraph-long artist statement greeted visitors as they entered the gallery. There were loud audio tracks playing in the gallery, too. Directly in front of the viewer, the original piece *A Fresco for Romania,* a 470-cm-long horizontal scrapbook style timeline, cut diagonally across the space. It was impressively detailed and included handwritten, scrawled notes. Its placement on the wall forced visitors to make a sharp right to enter the rest of the space. Around the corner, three projectors and speakers rested on the floor, where they projected videos of various news stories running side by side on the opposite wall. (The newsreels were the very loud audio in the space.)
In some ways, this exhibition reminded me of another one I saw seven years ago – the Jeremy Deller retrospective titled *Joy in People* held at The Institute of Contemporary Art of The University of Pennsylvania – but without the humor or color. Like Deller, Croitoru's work is collaborative and political. Both artists act as archivists and anthropologists, collecting images and sound bites from the past to demonstrate a country's history through multiple perspectives. Both exhibitions presented an achingly intimate point of view set against a dominant political or media-driven narrative.
In Croitoru's exhibition, the compilation of images demonstrated the ways journalists, politicians, and private citizens all experienced events very distinctly post Ro-

Atmosfera era factuală și sombră. Vizitatorii puteau viziona emisiunile concurente televizate, tangente cu Revoluția Română, ori să examineze cele două printuri alb-negru mici, savuroase, reproduceri ale propagandei comuniste, încadrate plăcut pe perete. În spate, expoziția ilustra notițe despre perioada interbelică ale unui autor necunoscut. Acestea erau reprezentări vizuale a trei perioade distincte și disparate din trecutul României. Toate trei, dintre cele mai sinistre.

O frescă pentru România secunda aceeași critică politică pe care Croitoru a ilustrat-o în cartea sa *Brâncuși. O viață veșnică*. Croitoru a întocmit o evidență cu modalitățile în care România a folosit și a eșuat în a folosi faima lui Brâncuși în serviciul naționalismului. Calculul ei în legătură cu Brâncuși vis-à-vis România a chestionat varietatea metodelor prin care statele pot forma o identitate națională, iar acest aspect a fost și fundația pe care O frescă pentru România a fost clădită. Însă felul în care îl încadrăm pe Brâncuși interesează în primul rând istoricii care se ocupă de modernism, în timp ce Croitoru se angaja, în *O frescă pentru România*, să ilustreze preocupări politice cu adevărat presante. Poate că de aceea a fost atât de dezamăgitor faptul că show-ul oferea mai puține informații despre Brâncuși decât multele pagini pe Wikipedia pe care le-am putut citi în legătură cu același subiect.

O frescă pentru România, proiecțiile cu știri aflate în competiție, printurile comuniste și colajele din albumele personale erau o reprezentare vizuală concretă a întrebării pe care Croitoru o pune în statementul curatorial al expoziției: „Cum pot coexista mai multe definiții ale trecutului nostru?". Însă interogând felul în care segmente conflictuale ale trecutului pot exista a fost fie o întrebare prost transpusă, fie una retorică. Adevărata întrebare a fost și încă este „Cum ar putea coexista?". Pentru ca România să devină mult mai prosperă, dinamică și relevantă, românii ar trebui mai cu seamă să se întrebe „Cum ar putea o țară să se unească sub o istorie împărtășită astfel încât un plan pentru viitor să fie întocmit?".

Statementul expoziției descria hârtia lipită de masa din dreptul intrării drept o planșă goală pe care vizitatorii o puteau folosi pentru a răspunde la astfel de întrebări. Croitoru a invitat vizitatorii să împărtășească memorii personale pentru proiect, însă lipseau instrucțiuni care să explice cum ar trebui să interacționezi cu amplasamentul. Masa și hârtia se asemănau cu un obiect de mobilier din cadrul vernisajului. L-am confundat cu un loc în care îmi notam numele și mă întrebam dacă existau prăjiturele disponibile în timp ce încercam să găsesc caietul de notițe pentru a felicita artistul. Îndată ce mi-am dat seama cum ar fi trebuit să reacționez la amplasament, mi s-a părut ciudat ideea de a colecta opinii pe un sul de hârtie de dimensiuni mari în era internetului/social-media. *Hub*ul tehnologic a fost cea mai de succes parte din renașterea României, *boom*-ul lui fiind una din dezvoltările majore ale țării după revoluție. E o parte cu care Croitoru a încercat să lupte prin intermediul expoziției. O persoană avizată în domeniu ar fi putut dezvolta o modalitate interactivă prin care să fie continuată colectarea de răspunsuri și care să genereze un dialog, aspect ce ar fi evidențiat latura de dezvoltare amintită a României. În ziua în care am vizitat expoziția, ziua precedentă finalului

mania's revolution. The mood was factual and somber. Visitors could watch the competing television broadcasts from the Romanian Revolution, or examine the two small, tasteful, black-and-white prints, which were reproductions of communist propaganda, nicely framed on the wall. In the back, the exhibition displayed an inter-war-period scrapbook from an unknown author, too. These were visual representations of three very disparate and distinct recollections of Romania's past. All of them were pretty dismal.

A Fresco for Romania echoed the same political critique that Croitoru displayed in her book *Brâncuși. O Viață Veșnică (Brâncuși. An Afterlife)*. In her book, Croitoru wrote a historical account of the ways Romania used, and failed to use, Brancusi's fame in service of nationalism. Her reckoning with Brancusi's legacy vis-à-vis Romania questioned the many ways countries can form national identity, and this was her main focus in A Fresco for Romania, too. But the ways we frame Brâncuși primarily interests historians of modernism, while Croitoru engaged with really pressing political concerns in A Fresco for Romania. Maybe this is why it was so disappointing that the show offered less insight than the many Wikipedia pages I read about the same subject.

In *A Fresco for Romania,* the competing news projections, communist prints, and personal collage albums were literal visual representation of the question Croitoru posed in the accompanying artist statement: "How can several definitions of our past coexist?" But asking how divergent pasts can exist was either a badly translated question or a rhetorical one. The real question was, and still is, "How should they coexist?" In order for Romania to become more prosperous, dynamic, and relevant, Romanians really need to ask themselves, "How should a country unite under a shared history in order to create a plan for the future?"

The accompanying exhibition statement described the paper taped to the desk at the entrance as a blank canvas for visitors to respond to these kinds of questions. Croitoru invited visitors to add their own memories to the project, but there were no instructions for how to interact with it. The desk and paper resembled a table left over from the artist's reception. I mistook it as a sign-in table and wondered if there were cookies available as I tried to find the notebook to give congratulations to the artist. I realized I misunderstood the desk's purpose only after reading the artist statement. Once I understood what I was supposed to do, it seemed quaint to collect opinions on a big roll of paper in the age of the internet and social media. The tech hub has been the most successful part of Romania's rebirth; its boom is one of the major developments in Romania since the revolution. It is part of the recent Romanian history that Croitoru tried to grapple with in this exhibition. A tech savvy person could have developed an interactive way to continue to collect responses and generate dialogue, which would have also showcased this aspect of Romania's development. On the day I visited the exhibition, the day before it ended, the paper on the desk was still blank.

Which brings me to my last point. Understanding the

acesteia, hârtia de pe masă era încă albă.
Ceea ce mă aduce la ultimul argument. Înțelegerea modalităților prin care statul, media și cetățenii alcătuiesc ori compilează știrile oneste este o necesitate proeminentă, de actualitate (precum acuzațiile lui Trump cu privire la „fake news", campaniile online de dezinformare ale Rusiei, incapacitatea angajaților Facebook de a opri site-urile antivaccinare, dar și altele). Artiști precum Croitoru care interacționează cu astfel de probleme ar trebui celebrați, iar munca lor ar trebui să dispună de o răspândire largă, însă, atunci când am căutat rapid pe Google, am întâmpinat dificultăți în identificarea proiectului online original. *O frescă pentru România* are nevoie de o prezență online vizibilă, antrenantă și sustenabilă cât mai curând pentru ca oamenii să poată interacționa cu aceasta. Proiectul n-ar trebui să existe în galeria unui institut cultural, ci mai cu seamă în fața (ziare, email, telefon etc.) fiecărui cetățean român, așa încât urgenta situație în care trecutul ar trebui negociat pentru ca viitorul să poată fi împărtășit să poată fi soluționată.

way the state, the media, and private citizens compile truthful news are all incredibly salient, current issues (think of Trump's "fake news" accusations, Russian online disinformation campaigns, Facebook's inability to halt anti-vaccination sites, and more). Arists like Croitoru who are engaging with these issues should be celebrated and their work should be widely shared but, when I did a quick Google search, I had trouble finding the original online project. *A Fresco for Romania* needs a visible, engaging, and sustainable online presence as soon as possible so people can interact with it. This project should not be in a cultural institute's gallery; it should be in the face (newspapers, email, handheld phone, etc.) of every Romanian citizen so the urgent work of negotiating the past in order to build a shared future can begin.

Traducere din limba engleză de Simion Teodor Ștefan

Alexandra Croitoru, Ștefan Tiron, Vasile Pop Negreșteanu. Detaliu din *O frescă pentru România*, 2009. Din expoziția *Între 100 și 30*. Future Museum, București. Credite foto: Didi Elena.
Alexandra Croitoru, Ștefan Tiron, Vasile Pop Negreșteanu. Close-up from *A Fresco for Romania*, 2009. From the exhibition *Between 100 and 30*. Future Museum, București. Photo Credits: Didi Elena

NUCLEU 0000

UN INTERVIU CU GABRIELA MATEESCU
AN INTERVIEW WITH GABRIELA MATEESCU

Fiecare generație trebuie să rescrie istoria în felul său
Every New Generation Must Rewrite History in Its Own Way

TEXT: MARINA OPREA

Nucleu 0000 este un grup de tineri artiști din București care încearcă să înțeleagă ce înseamnă arta ca obiect al consumerismului, al mediului și ca un mod de viață. Acest efort nu este unul pasiv, ci urmărește să genereze o platformă pentru oamenii care au ales domeniul artei nu întâmplător, ci din dedicare și pasiune. Grupul stimulează un răspuns din partea publicului și, prin acțiunile sale, urmărește să creeze vizibilitate pentru artiștii multimedia pe piața artei. Totul a început ca un recul din partea tinerilor artiști proaspăt absolvenți ce nu s-au regăsit în scena contemporană locală, nedispunând de instrumentele de operare necesare și nefiind reprezentați de direcțiile artistice dominante.
În încercarea definitivării unei poziții, a devenit evident faptul că este nevoie de o nouă mișcare și formulă artistică care să includă tinerii artiști. Nucleu 0000 a activat la început ca o rețea privată, între prieteni artiști și tineri absolvenți. Apoi s-a dezvoltat ca un efort colectiv de a face artă și de a ocupa diverse spații culturale, organizând expoziții de tip pop-up prin tot orașul (galeria Tipografia, actualul sediu al galeriei Nicodim, Centrul Artelor Vizuale – Multimedia, Victoria Art Center, Alert Studio). Din punct de vedere ideologic, grupul încearcă să reunească o generație nouă de artiști împărțiți între producția de artă contemporană și dificultățile financiare aferente vârstei, ce doresc să activeze pe scena artistică, dar nu au experiența necesară. Astfel, membrii activi din Nucleu 0000 au creat oportunități culturale care s-au materializat prin expoziții, întruniri, discuții, grupuri de ajutor reciproc. Modul de funcționare al colectivului urmărește să sprijine tinerii artiști prin crearea unui context ce permite și încurajează deconectare de habitatul non-creativ, soluționarea cu succes a unei probleme, lucrul conform unui termen limită în cadrul unui mediu cultural și oportunitatea de a întâlni publicul.
Scopul nu este un simplu exercițiu de livrare a unui obiect de artă, ci un obiectiv creativ autoimpus ca mod de supraviețuire culturală. Cele mai multe dintre lucrările create în aceste expoziții au oferit ocazia artiștilor de dezvoltare a

Nucleu 0000 is a group of young artists from Bucharest, who is trying to understand what art means as an object of consumerism, a medium and a way of life. This effort is not a passive one, but aims to generate a platform for people who have chosen the field of art not by chance, but out of dedication and passion. The group stimulates a response from the public and, through its actions, aims to create visibility for multimedia artists in the art market. It all started as a retreat for the young fresh-graduate artists who did not find themselves a place in the local contemporary scene, not having the necessary operating tools and not being represented by the dominant artistic directions.
In trying to finalize a position, it became obvious that there is a need for a new artistic movement and formula that will include these young artists. Nucleus 0000 initially started as a private network, between artist friends and young graduates. Then it developed as a collective effort to make art and occupy various cultural spaces, organizing pop-up exhibitions throughout the city (Typography gallery, the current headquarters of the Nicodim gallery, Visual Arts Center – Multimedia, Victoria Art Center, Alert Studio).
From an ideological point of view, the group tries to bring together a new generation of artists divided between the production of contemporary art and the financial difficulties related to age, who want to activate within the art scene but do not have the necessary experience. Thus, the active members of Nucleus 0000 created cultural opportunities that materialized through exhibitions, meetings, discussions, mutual aid groups. The collective aims to support young artists by creating a context that allows and encourages disconnection from the non-creative habitat, successfully solving a problem, working within a deadline within a cultural environment and the opportunity to meet the public.
The goal is not a simple exercise of delivering an art object, but a creative goal that is self-imposed as a way of cultural survival. Most of the works created in these exhibi-

unor proiecte personale mai complexe. Nu toți artiștii care au expus au revenit sau au continuat să facă artă, dar o mare parte din colaborări au reușit să dezvolte proiecte externe. Obiectivele grupului sunt de promovare a unui segment aparte al artelor contemporane: artă multimedia, artă digitală, femei artiste, noile valori și direcții estetice din arta contemporană prin expoziții de artă, conferințe, crearea unor platforme online de discuții și vizibilitate, crearea de conexiuni între artiști, editarea de cataloage, cărți și reviste ce ar putea aduce mai multă lumină direcției asumate.
Nucleu 0000 este un colectiv de artiști tineri inițiat în 2014 de Gabriela Mateescu. Am fost acolo când s-a intamplat și nu am fost doar martoră la dezvoltarea acestei inițiative, la numeroasele expoziții artistice, eventuri, discuții și cursuri de artă, dar m-am și implicat în mod activ în cadrul grupului. Acum, suntem gata să lansăm o nouă platformă online pentru arta românească digitală, internet și postinternet, una din direcțiile artistice principale ale colectivului. Spam-index.com dorește să mapeze această zonă aparte a artei, care a rămas în obscuritate în România, în ciuda popularității de care se bucură în afară. Nu numai că această platformă va conține un index cu portofolii de artiști, articole și interviuri informative, atât în limba română, cât și în engleză, dar va și găzdui lucrări de artă comisionate special pentru spam-index. În timp, sperăm să extindem programul să conțină rezidențe și expoziții online.
În timp ce lucram la structura pentru spam-index alături de Gabriela, am început să ne reamintim de începutul Nucleului. A fost chiar în cadrul primei expoziții organizate de grup, într-un spațiu semiabandonat, în vara lui 2014, când am lucrat prima dată împreună. La scurt timp, am devenit prietene apropiate și am ajuns să punem la cale mai multe performance-uri și proiecte artistice personale. Acest sentiment de prietenie și apropiere a fost baza pe care a fost construit colectivul nostru, în contextul structurii capitaliste pragmatice ce guvernează climatul cultural actual. În cadrul unei scene artistice profund fragmentate, cu spații ce se închid peste tot, cu tăieri de buget și o lipsă acută de oportunități reale pentru tineri artiști, Nucleu 0000 nu doar că a supraviețuit, dar a și crescut, alimentat doar de perseverență, pasiune și mai ales compasiune.

Marina: Noi de fapt ne-am cunoscut la workshopul de performance art al Ioanei Păun la Atelier 35 în aprilie 2014. Pentru mine, a fost prima incursiune în lumea artei după ce am terminat facultatea. Aveam 25 de ani, lucrasem la ceva proiecte și aveam câteva expoziții la CV, dar nimic concludent. Până în acel an, aveam un job la birou, apoi am trecut la freelancing ca să am mai mult timp pentru artă. M-am înscris la workshop pentru ca simțeam nevoia să lucrez și să experimentez, dar îmi și doream să cunosc oameni și să-mi creez o punte către scena de artă. Tot atunci te-am auzit pe tine vorbind despre Nucleu prima dată și despre expoziția de la Combinat și am știut că vreau și eu să fac parte.
Gabriela: Aceasta a fost ideea grupului, să susținem artiști tineri la începutul carierei. Aceia eram chiar noi. Când ne cunoscuserăm noi, abia obținusem unul din spațiile abandonate de la Combinatul Fondului Plastic. Acum sunt mai

tions have offered artists the opportunity to develop more complex personal projects. Not all the artists who have exhibited have returned or continued to make art, but most of the collaborations have managed to develop external projects. The group's objectives are to promote a particular segment of contemporary arts: multimedia art, digital art, women artists, new values and aesthetic directions in contemporary art through art exhibitions, conferences, the creation of online platforms for discussion and visibility, the creation of connections between artists, editing catalogs, books and magazines that could bring more light to the direction taken.
Nucleu 0000 is a young artist collective initiated in 2014 by Gabriela Mateescu. I was there when it happened and not only did I witness the growth of this initiative, the many art exhibitions, events, talks and art courses, I also got actively involved in it. Now, we are ready to launch a new online platform for Romanian digital, internet and post-internet art, one of the group's main artistic directions.
Spam-index.com aims to map this specific area of art that has remained quite obscure in Romania, despite its growing popularity on the international scene. Not only will this platform host an index of artists' portfolios and informative articles and interviews, in both Romanian and English, but it will also host specifically commissioned artworks. In time, we hope to expand the program to include residencies and online exhibitions.
While putting together the structure for spam-index, Gabriela and I started reminiscing about the inception of Nucleu. It was during the group's first ever exhibition in a semi-abandoned space at Combinatul Fondului Plastic, in the summer of 2014, when we first came together and soon after, we became close friends and even went on to work together on multiple performance art pieces.
This sense of kinship and closeness is what the collective was initially founded on, in the midst of the pragmatic and capitalist structure that is the current cultural climate. Within a profoundly fragmented art scene, with art spaces closing left and right, budget cuts and no real opportunities for young artists, Nucleu 0000 managed to not only survive, but steadily grow, fueled only by perseverance, passion and, most importantly, compassion.

Marina: We actually met during Ioana Păun's workshop on performance art at Atelier 35 in April 2014. For me, it was my first venture into the art world after graduating art school. I was 25, I already had a few art works and some scattered exhibitions in my CV, but nothing conclusive. I was also working an office job until that year, when I switched to freelancing in order to have more time for my art. I signed up for that workshop because I felt like I wanted to experiment and work, but I also needed to meet people and build a bridge between me and the local art scene. That's when I heard you talking about Nucleu 0000 for the very first time and your group show at Combinatul Fondului Plastic and I instantly knew I wanted to be a part of it.
Gabriela: That was the idea of this initiative, to support young artists at the beginning of their career. When we met I just got access to one of the formerly abandoned

multe galerii importante acolo, dar acum 5 ani erau doar hangare vechi și ceva studiouri de artiști. Spațiul pe care l-am primit, care este acum galeria oficială a Universității de Artă București, nici nu era complet luminat, cu excepția intrării. Era, de fapt, un spațiu în tranziție, o tipografie care nu s-a mai deschis, așadar erau mașinării rămase în spatele hangarului. Dar zona luminată de la intrare mai fusese folosită pentru câteva expoziții pop-up, iar acum găzduia lucrările de artă a primei expoziții marca Nucleu, unde, printre altele, au fost trei performance-uri de Adina Mocanu, Alexandra Sand și taietzel ticalos. Cei mai mulți dintre noi studiasem la aceeași secție la facultate, iar aceasta era prima noastră încercare de auto-organizare; s-a numit Nuculeu 0001.

M: Eu am expus o carte-obiect la 0001, a fost prima mea experiență cu așa ceva și mă bucur că am avut posibilitatea să experimentez în cadrul unui colectiv creativ. Pentru mine, a fost o perioadă plină de inspirație, să iau parte la această inițiativă, să pot să-mi dedic timpul pentru artă și să fiu înconjurată de oameni care gândesc la fel. Dar Nucleu nu era singura inițiativă pentru cei care abia absolveau facultatea atunci.

G: Așa este, mai erau câteva workshopuri în București pe-atunci, ca cel al Ioanei unde ne-am cunoscut noi. Spațiul Platforma încă funcționa. Înainte să apari tu, eu și câțiva colegi deja puneam bazele practicilor noastre artistice la Platforma, un spațiu artist-run. Practic, era varianta neplătită a Salonului de Proiecte, care era cu un etaj mai sus, într-o clădire deținută înainte de Muzeul de Artă Contemporană, numită Anexa MNAC. La Platforma se putea experimenta pe îndelete, fără formule sau standarde ridicate, era ca la școală, unde învățam și practicam arta contemporană. În cadrul acestui colectiv mereu în schimbare, Simona Dumitriu a fost una din cele mai active și dedicate curatoare din câte am cunoscut. Aș putea spune chiar că ea a schimbat destinele multor oameni care veneau acolo, inclusiv al meu și al prietenilor noștri. Platforma chiar era ca o școală pentru cele mai diverse practici, unde puteai să încerci orice, orice mediu artistic, nimeni nu te-ar fi judecat, nu exista conceptul de artă proastă. Mi-e dor de atmosfera asta lipsită de presiune, unde există un grup de suport cum se cade și un spațiu unde studenții și tinerii artiști să se simtă liberi să facă ce vor și să lase mai la urmă toată meșteșugăria predată la facultate.

M: Am avut noroc să prind și eu ultimele workshopuri organizate acolo, înainte ca Platforma să se închidă în 2015. Știu că spațiul e din 2011, dar era prea devreme pentru mine, în acea perioadă, în care încercam să mă decid ce să fac cu viața mea, deși eram deja studentă la arte. Am studiat fotografia și m-am simțit bine la școală, dar cum am absolvit, am realizat că nu prea știam ce să fac mai departe. Eram, desigur, pasionată de artă și îmi doream o carieră artistică, dar nu știam nimic despre complexitățile lumii artei, cât de important este un network sau cum să organizez o expoziție. Așa că, normal că m-am angajat la un birou, ca mulți colegi de-ai mei, și m-am ocupat de asta pentru o vreme. Doar datorită inițiativelor precum Nucleu sau Platforma am reușit să ma găsesc pe mine ca artistă și să învăț lucruri care acum cred ca ar trebui să fie obligatorii la facultate.

G: Ca absolventă a secției de grafică la Universitatea de

spaces at Combinatul Fondului Plastic. Today, there are several important art galleries there, but 5 years ago, it was mostly old hangars and a few artist studios. The space we got, which is now the official gallery for the Bucharest University of Fine Arts, had no functional light except for the very entrance. It was a space in transition, a printmaking studio that never came to be, so there was a lot of equipment in the darkened back of the hangar. The illuminated front had been used for a few pop-up exhibitions, and now, the first ever Nucleu would showcase here, among other works, three performance pieces, perhaps the first for some, by Adina Mocanu, Alexandra Sand and taietzel ticalos. Most of us were in the same department at the University of Arts in Bucharest and this was our first attempt to self-organize; it was titled Nucleu 0001.

M: I exhibited a book-object for 0001, it was my very first attempt at something like that and I was glad to have the possibility to experiment and work within a creative collective. It was a very inspiring and exciting time for me, to be a part of something, to be able to dedicate my time to art and to be around like-minded people. But Nucleu wasn't the only initiative for fresh art school graduates at that time.

G: That's right; there were a lot of other workshops taking place in the city, like Ioana's workshop where we first met. The Platforma space was still alive and kicking back then. Before I met you, several of my colleagues and I were already building the basis of our practices at the artist-run space/collective Platforma. It was basically the unpaid version of Salonul de proiecte, which was one floor above, in a building formerly owned by the Museum of Contemporary Art, called Anexa MNAC. Platforma was a space for experiment, without recipes or high standards, it was like our school, where we learned and practiced what contemporary art really was. Within an ever-changing collective, Simona Dumitriu was one of the most active and hard-working curators I've met. I would go as far as to say she changed the destinies of many people who came there, including mine and several of our friends'. Platforma was a true school for diverse practices where you could try your hand at anything, any medium, you would never be judged, there was no such thing as bad art. I miss this kind of pressure-free atmosphere, with a proper support group and space where young students and graduates would feel free to experiment after all the craftsmanship they went through in university.

M: I was lucky to have taken part in the last workshops organized there, before Platforma closed down in 2015. I know it was around since 2011 but that was way too early for me to decide what to do with my life, even though I was already an art student. I studied photography and I had a nice time in school, but as soon as I graduated, I realized I didn't actually know what to do with myself. Of course, I was passionate about art and wanted to pursue an artistic career, but I knew nothing about the intricacies of the art world, how important a network is, or how to put together an exhibition. So naturally I got an office job, like most of my colleagues, and did that for a while. Only through initiatives like Nucleu, or Platforma, was I able

Roberta Curcă. Vedere din expoziția Nucleu 0005 *Anything goes*, 2016. Prin amabilitatea artistei și a spațiului Nucleu.
Roberta Curcă. View from Nucleu 0005 *Anything goes*, 2016. Courtesy of the artist and Nucleu.

Arte din București, pot spune că și eu am fost foarte dezamăgită de ce unelte, calificări și oportunități ni s-au oferit mie și colegilor mei după ce am terminat școala. La fel ca în cazul tău, majoritatea colegilor mei deja se depărtau de artă și erau ocupați cu joburi pentru a se susține financiar. Și eu a trebuit să muncesc, dar am rămas în sectorul cultural. Desigur, asta m-a făcut să mă gândesc mult la conceptul de muncă în sine, atât în ideea de muncă pentru bani cât și din pasiune, și cât de competitivă este, de fapt, lumea artei. Mulți dintre noi cu vise de artiști s-au lăsat după o vreme. Și nimeni nu ne poate condamna, să faci artă necesită timp, efort, ca să nu mai zic de materiale, și de cele mai multe ori nu te ajută să plătești chiria. Câțiva din colegii mei au făcut o pauză de la artă și s-au angajat, în ideea că vor reveni peste ceva timp, după ce își îmbunătățesc situația materială, alții s-au împăcat cu ideea că nu vor face artă niciodată.
M: Chiar e un domeniu foarte competitiv, iar adevărul e că trebuie să te zbați dacă vrei să fii luat în serios de cei din jur. Nu este deloc ușor să pui la punct o expoziție fără să ai la dispoziție vreun spațiu sau suport financiar. Îmi aduc aminte când aveam job full time și nu aveam nici timpul și nici dispoziția să mai lucrez la proiecte personale. Chiar și atunci când mi-am făcut timp pentru arta mea, am descoperit că abia dispun de resursele necesare să fac exact ce-mi doream. Și totul părea cam fără rost dacă nu aveam unde să-mi prezint lucrările.
G: Exact! Cu toții gândeam la fel. De aceea sunt atât de

to find myself as an artist and learn what I now wish was mandatory in art school.
G: As a graduate of the Graphics Department of the University of Fine Arts in Bucharest, I can say I was also very disappointed in the tools, skills and opportunities presented to me and my colleagues after graduation. Just like you, most of my colleagues were already drifting away from art and were busy with full time jobs to sustain themselves. I also had to get a job, but I remained in the cultural sector. Of course, all this got me thinking about labor, both in terms of livelihood and passion, and how competitive the art world really is. A lot of us with dreams of making it in the art world quit after a while. And no one can blame us, making art takes time, effort, not to mention materials, and most of the time it doesn't pay the rent. Some intend on taking a break from art, get a job, and resume in a few years, after they will have a better financial situation, others have made peace with the idea of never being a real artist.
M: It is indeed a very competitive sector, and I have to admit that one really needs to struggle if they want to be taken seriously by their peers. Organizing a proper art exhibition, without a space, without financial support is no easy feat. I remember when I had an office job, I really had no time, nor the disposition to work on something of my own. And even when I found the time to focus on my own art, I discovered that I barely had the personal resources

recunoscătoare pentru oportunități precum Platforma, care puneau la bătaie un spațiu și uneori resurse materiale pentru a organiza workshopuri ce culminau cu expoziții. Cu încrederea dobândită acolo, câțiva dintre noi ne-am gândit să încercăm și noi, bazându-ne pe eforturile neplătite ale unor artiști cu același mindset ce doreau să ni se alăture.
Țin minte că stăteam de vorbă cu taietzel ticalos, una din cele mai bune prietene ale mele din orașul nostru natal, Craiova, unde am terminat împreună Facultatea de Filosofie. Ea lucra full time atunci la un call-center în București, dar făcea voluntariat pentru Atelier 35 și Club Electroputere. I-am povestit despre ideea mea de a forma un grup, Nucleu 0000. Îmi aduc aminte că râdeam când vorbeam despre zerouri, că poate într-o zi o să ajungem la expoziția 1000. Așa ne-am format, pur și simplu am discutat despre asta, nu exista o structură formală, nu aveam spațiu, nici bani, doar dorința de a ne aduna și de a crea oportunități pentru noi înșine. Am hotărât să începem o serie de expoziții pe măsură ce găseam spații pentru expus. Apoi, din vorbă în vorbă, ne adunam și stabileam o temă, vedeam cine rezonează cu tema dată, cine avea timp să producă lucrări, cine putea să ajute la organizare. Mi-a fost clar încă de pe-atunci că niciunul dintre prietenii mei artiști nu se putea dedica în totalitate Nucleului, așa că nu a existat niciodată presiune. Structura echipei a rămas flexibilă, iar cu fiecare expoziție unii artiști s-au retras, au apărut alții noi, unii au revenit, iar pentru câțiva a fost doar a *one-time thing*.
M: Totul era foarte DYI, îmi aduc aminte că pentru Nucleu 0001, a trebuit să venim cu totul de acasă, chiar și cu prelungitoarele, dar la final totul arăta foarte bine pus la punct. Atât de bine încât am avut norocul de a primi un mic spațiu în centrul Bucureștiului de la Petru Lucaci, președintele Uniunii Artiștilor Plastici din România, pentru a continua seria de expoziții.
G: Da, după prima noastră expoziție am fost invitați să preluăm CAV - Multimedia Center după ce Club Electroputere își încheiase activitatea acolo. Am fost surprinsă și m-am simțit puțin nepregătită, dar am decis să mă îmbarc la această aventură. tăietzel ticălos și-a dat demisia pentru a mă ajuta să coordonez spațiul și ne-am ocupat împreună de CAV timp de un an. Ea m-a ajutat să organizez toate expozițiile Nucleu, cu excepția celor de anul acesta. Noi ne concentrăm acum pe promovarea artei digitale în România prin platforma spam-index, o componentă importantă a Nucleului. Cât am stat la CAV, am organizat mai multe event-uri de multimedia și performance art pentru tinerii absolvenți de arte, iar colectivul nostru a crescut. Am cunoscut mulți oameni noi cu care încă lucrăm. Am încheiat colaborarea cu UAP după un an, pentru că devenise foarte obositor să organizezi atâtea evenimente fără buget, și am continuat pe formula inițială de expoziții pop-up.
M: Cine are criteriul pentru participarea la expozițiile Nucleu? La început părea că oricine era bine venit. Grupul de bază, nucleul, era format din câțiva indivizi: tu, taietzel ticalos, Tristan, Vlad Anghel, Vangjush Vellahu, dar cu fiecare nouă expoziție, noi artiști începeau să se integreze. Dar temele expozițiilor și lucrările expuse? Unii artiști avea lucrări gata făcute, pe când alții le produceau special pentru Nucleu.
G: Chiar eram un colectiv DIY, iar artiștii aveau libertate

to produce the kind of art I was interested in. And it all seemed a little bit pointless if I wasn't able to exhibit it anywhere.
G: Exactly! Everyone was thinking the same thing. This is why I am so grateful for opportunities like Platforma that facilitated the space and sometimes the resources to organize workshops that culminated with art exhibitions. With the confidence we gained there, a few of us thought about doing this ourselves, an effort that relies on the unpaid labour of like-minded artists who would want to join us.
I remember I was talking with taietzel ticalos, one of my oldest friends from our home town of Craiova, where we also both graduated Philosophy. She was working a full time job in Bucharest in a call center, but she was also in touch with the art world, doing some voluntary work at Atelier 35 and Club Electroputere. I told her about this idea of mine to form this group, Nucleu 0000. And I remember we laughed thinking about the zeros, that we will someday make it to our 1000th exhibition. That's how it happened, we just talked with each other about it, there was no formal structure, we had no space, no money, only the willingness to come together and create an opportunity for ourselves. We would debut a series of art exhibitions that would take place whenever there was any space available. Then, through word of mouth, we would come together depending on a specific theme, who resonated with the theme, who had the time to produce works, who could lend a hand in organizing the whole thing. I understood from the beginning that none of my artist friends would be able to fully commit to Nucleu, and so there was never any pressure. The structure of our team was always flexible, and with each new group exhibition, some artists left, new ones arrived, some returned, while for others it remained a one-time thing.
M: It was all very DIY, I remember that for Nucleu 0001 we had to bring everything from home, even the extension cords, but in the end the show looked very well put together. So well put together, in fact, that you had a mini lucky break and were offered a small space in the center of Bucharest by Petru Lucaci, the president of the Romanian Artists' Union to continue the Nucleu series.
G: Yes, after our first exhibition we received an invitation to take over CAV - Multimedia Center, after Club Electroputere had just finished their program there. It came as a surprise and I was feeling a bit unprepared, but we decided to enroll in this adventure. taietzel ticalos quit her 9 to 5 job in order to help me co-coordinate this space and we did this for a full year. She helped me organize all the Nucleu exhibitions and events, except for those that took place this year. My art relationship with her is now focused on promoting digital art in Romania with the creation of our new platform spam-index.com, which is also an important part of Nucleu 0000. During the year we spent at CAV – Multimedia Center, we organized a range of multimedia and performance art events for young art graduates and our collective slowly grew. We ended up meeting a lot of new people with whom we still collaborate. We ended our collaboration with the Artists' Union after just one year, because it became exhausting putting

deplină. Foarte rar am refuzat propuneri pentru expozițiile noastre. Noi ne doream să lucrăm cu oameni care doreau să lucreze. Anul în care am coordonat activitatea noastră la CAV a fost o perioadă în care am învățat cu toții foarte multe, a fost un loc unde am putut experimenta și expune fără grija așteptărilor ridicate ale lumii artei. Se simte lipsa spațiilor care să ofere tinerilor artiști șansa să crească. Influențele capitalismului au transformat scena locală de artă într-o luptă continuă. Atunci când se ivesc oportunități plătite, ca rezidențe sau burse, trebuie să dovedești că le meriți cu CV-uri de artist și portofolii perfecte, toată lumea caută un artist cizelat cu experiență, dar cum este dobândită această experiență nu interesează pe nimeni. Nimeni nu-și dorește să investească într-un spațiu unde să se joace 100 de artiști ca la final să iasă unul sau doi. Toată lumea e interesată de acel 1% deja pregătit, fără să ia în considerare ca acest procentaj ar crește dacă s-ar investi în tineri din timpul studiilor sau imediat după.
Am decis să fac o schimbare pentru mine și generația mea și să creez oportunități pentru noi atunci când nu există altele. Până la urmă, este un lucru firesc pentru fiecare generație să se adune, să lupte pentru ceea ce crede și să se facă vizibilă. S-a întâmplat în trecut și deja vedem noua generație de absolvenți de artă care își face prezența auzită în București. Grupul nostru s-a focusat pe generația din 2013, care a format nucleul, alături de artiști tineri care s-au identificat cu noi. Am încercat să lucrăm cu artiști cărora le era greu să producă artă din cauza job-urilor. Mulți dintre noi lucram cu arta digitală și multimedia pentru că era ceva nou și, sincer, ușor de produs, dar cu siguranță reprezentativă pentru noi.
M: În timp ce erai la CAV, dar și mult după, ai lucrat la Victoria Art Center, unde a avut loc și Nucleu 0004. Faptul că lucrai în sectorul cultural însemna că aveai posibilitatea să construiești o rețea. Au fost, de asemenea, și membri care au introdus oameni noi, așa cum l-am prezentat eu pe Andrei Mateescu grupului, artistul care a avut recent o personală marca Nucleu la Timișoara chiar anul acesta.
G: Exact așa a fost. Faptul că am lucrat la Victoria Art Center m-a ajutat enorm, și a fost foarte bine și pentru Nucleu. Victoria Art Center a fost un spațiu privat pentru de artă în București, care promova artiști tineri și studenți la arte din toată țara, astfel a fost ușor să cunosc alți oameni din scenă și să le povestesc despre activitatea noastră. Îmi doream să intru în contact cu artiști independenți aflați la debut. Nu m-a interesat niciodată să expun artiști pe baza CV-ului lor. Mereu am lucrat cu artiști de care chiar ne-a plăcut. De exemplu, am lucrat cu Virginia Lupu, de care m-am îndrăgostit pe loc, atât de ea ca persoană cât și de fotografiile ei. Am făcut un efort să îi organizăm o personală cu un buget destul de mic, dar la care am primit feedback incredibil. De atunci, a avut un super succes, iar acum este una din cele mai vocale și originale artiste de artă contemporană de la noi. Mai este și Roberta Curcă, care a fost prezentă în aproape toate expozițiile noastre. Este una din cele mai dedicate artiste din câte știu. Roberta a avut două personale prin Nucleu, una la Alert Studio anul trecut în București, și una în 2019 la Timișoara la Spațiul 2/2.
M: Anul acesta, Nucleu s-a concentrat mai mult pe expoziții personale, spre deosebire de cele de grup din trecut. Ați organizat atât de multe evenimente cu zero buget și ați continuat cu vechea formulă cu pop-up art shows.

together so many events with zero budget and we carried on with our old formula with pop-up art shows.
M: So what were the criteria for who participated in the Nucleu exhibitions? In the beginning, it appeared as though everyone was welcome. The core group, the nucleus if you will, was formed of a few distinct individuals, you, taietzel ticalos, Tristan, Vlad Anghel, Vangjush Vellahu, but with each new exhibition, new artists were being integrated. What about the themes of the art shows and the works presented therein? Some artists already had finished works while others produced them specifically for Nucleu.
G: It truly was a DIY collective, and all the artists had full freedom. Rarely have I refused proposals for our shows. We wanted to work with people who wanted to work. The year we coordinated our activity at CAV was a learning process for all of us, a space where we could focus on experimenting and exhibiting without concern for the rigid expectations of the art world. There is a palpable lack of spaces that offer young artists the opportunity to grow. Capitalist influences have turned the local art scene into a battle ground. When there are any kind of paid opportunities like residencies or scholarships you need to prove that you are worthy of them with lengthy art resumes, perfect looking portfolios, everyone is looking for a polished artist, for experience, but where and how you gain that experience is not of interest. Nobody wants to invest in spaces where 100 artists can experiment so that maybe one or two make it in the end. Everyone is interested in that already prepped-up 1% , without thinking that if young artists would receive more support during their studies or immediately after that percentage would grow. I decided to make a change for myself and my generation and to create opportunities for us, when there were none. But in the end, I guess this is normal for every generation, to gather around, to fight for their beliefs and to become visible. We saw it before and we are witnessing it now with the new generation of art graduates already rising in Bucharest. Our group focused on the 2013 generation of graduates, which was its core, and other young artists that found common interests with us. We mainly tried to work with artists struggling with their practice because they had other jobs. A lot of us focused on digital and multimedia art because it was new and, frankly, cheap to produce, but it was definitely representative for us.
M: During your time at CAV and after, you were also working at Victoria Art Center, where you also organized Nucleu 0004. Working within the cultural sector meant you had the possibility to build a network. You also had other members who introduced new ones, like I introduced Andrei Mateescu to the group, the artist who recently had a solo show via Nucleu in Timișoara just this year.
G: That's exactly what I did. Working for Victoria Art Center was a game changer for me and Nucleu. Victoria Art Center was a privately owned project space in Bucharest that promoted many young artists and art students from across Romania, and so it was easier for me to meet people within the art scene and talk about our work. I was interested in connecting with independent artists who were just starting out. For me, it was never about exhibiting

cut. Hai sa vorbim despre formatul expozițiilor, temele lor și lucrările produse. Când am expus eu cu Nucleu, am adus și lucrări mai vechi, dar am și realizat unele noi, special pentru event. Asta m-a ajutat pentru că, recunosc, sunt stimulată de deadline-uri, la fel ca și alți membri Nucleu. Mulți dintre noi am răspuns provocării și am produs lucrări pentru temele stabilite în trecut, dar nu s-a mai întâmplat așa pentru Nucleu 0006 sau 0007.

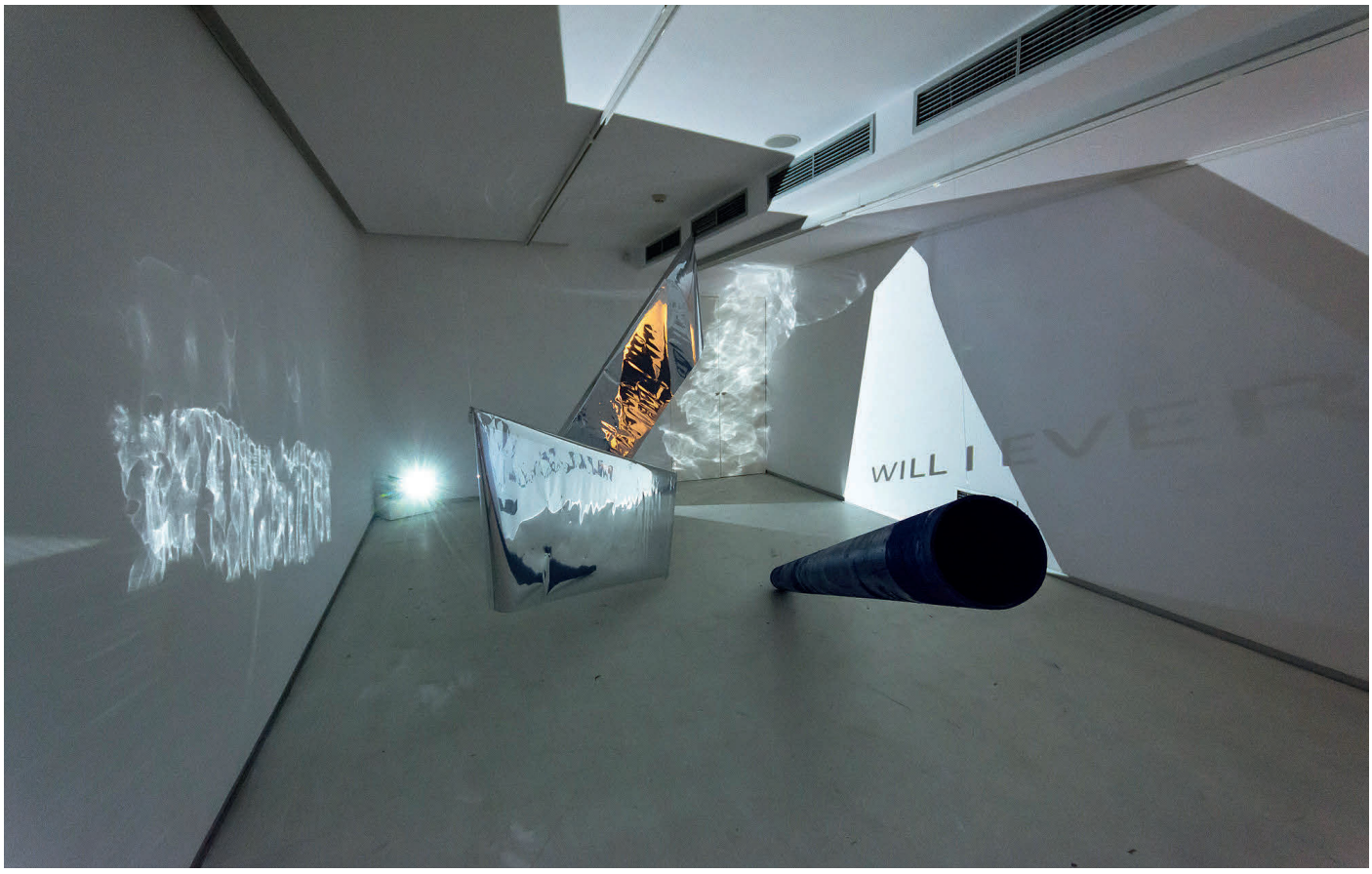
G: La început, era foarte important pentru noi să lăsăm loc pentru experiment. Așadar, stabileam o temă și rugam artiștii fie să aducă lucrări care au legătură cu tema, fie să creeze noi lucrări plecând de la ea. Mulți dintre membrii au luat șansa de a putea expune drept imbold pentru a produce lucrări pe care, altfel, nu le-ar fi făcut. Era o șansă pentru artiști să se apuce din nou de muncă sau să-și prezinte cele mai recente proiecte. Procesul a fost mereu un aspect important al Nucleului. Faptul că lucrăm constant într-o atmosferă creativă ne-a ajutat pe mulți dintre noi să depășim blocaje și să ne lăsăm purtați de valul creației. La început aveam teme oarecum banale pentru expozițiile de grup. Propuneam teme mai generale, precum imaginea corpului uman, natura sau prietenia, pentru că am simțit că era important să fie teme nu foarte specifice care să nu impună limitări. Iar artiștii au livrat: am expus lucrări foarte bune de multimedia, instalații, performance-uri, sound art, fotografie, etc. Singurul minus era că nu aveam bani, și lucram cu ce puteam. Era un mediu precar, dar asta ne-a alimentat și mai tare. Cu toții ne ajutam unii pe alții, ne împrumutam materiale și aparatură, ajutam la organizare, orice ne stătea în putere să dăm drumul expoziției. Ultima, și cea mai mare, expoziție de grup a fost în 2016, după care am făcut o pauză de un an. Devenisem iarăși epuizată și aveam nevoie de un plan nou. Aveam atâtea idei pentru grup și nu mai puteam să o ținem cu DIY. Știam că era momentul să accesăm niște fonduri pentru a demara și alte proiecte marca Nucleu, dar fără să renunț la seria de expoziții, pentru că mulți membrii aveau deja lucrări substanțiale de arătat. Am avut ocazia să colaborăm cu Alert Studio în 2018 pentru Nucleu 0006, și pentru că spațiul era așa mic, ne-am gândit că nu prea merge pentru o expoziție mare de grup. Astfel, am organizat trei eventuri (două personale și o expoziție de grup) pentru că nu doream să renunțăm la niciun artist și să prezentăm toate lucrările noi. Formula asta mers bine, așa că am plecat cu Nucleu în turneu pentru prima dată și am mers la Timișoara, unde am organizat alte trei event-uri: o expoziție duo cu mine și tăietzel ticalos, o personală cu lucrările noi ale lui Andrei Mateescu și personala Robertei de la București, de anul trecut. Într-adevăr, ne-am focusat de data aceasta pe artiști cu lucrări deja realizate, dar este ceva temporar.

M: Nucleu și-a lăsat amprenta asupra scenei artistice, chiar în moduri la care nu ne-am fi așteptat. Multe din spațiile dezafectate care au găzduit evenimentele noastre au devenit, imediat după, galerii adevărate, cum a fost cu hangarul uriaș de la Combinatul Fondului Plastic, unde am organizat cea mai amplă expoziție de grup a Nucleului în 2016, care a fost preluat la scurtă vreme de galeria Nicodim. Mulți membri și-au făcut un renume datorită grupului.

G:Nucleu 0000 este o inițiativă non-profit, 100% administrată de artiști, un loc de joacă pentru noi energii creartists based on their CVs. We worked with artists whose works we genuinely liked. For example, I worked with Virginia Lupu; I instantly fell in love with her work and energy. We made the effort to organize a solo show for her with a very low budget, and that ended up receiving incredible feedback. Ever since then her career took off and now she is one of the most outspoken original contemporary artists in Romania. Then there is Roberta Curcă, who was present in almost all of our exhibitions to date. She is one of the most dedicated artists I've ever met. Roberta had two solo shows with Nucleu, last year in Bucharest at Alert Studio, and another in 2019 in Timișoara at Spațiul 2/2.

M: This year, Nucleu focused more on solo shows, as opposed to group shows like in the past. Let's talk about the format of the exhibitions, the themes and the works produced therein. During my time with Nucleu, I exhibited older works as well as new ones that I produced specifically for that event. This was very useful for me because, I must admit, I am very deadline driven, as I've noticed a lot of the Nucleu members are. Many of us have risen to the occasion and worked on new pieces for a lot of the events in the past, but this was not the case for Nucleu 0006 or 0007.

G: In the beginning, it was very important to allow ourselves the room to experiment. So we would settle on a theme and asked the artists to bring works related to it or create new works based on it. A lot of my colleagues saw the opportunity to take part in an art show as an incentive to create new art that they would have probably never produced. It was an opportunity for artists to gather and work or showcase their latest pieces. Process was an important aspect of Nucleu. Working constantly within a creative atmosphere has helped many of us overcome creative blocks and get caught in a positive feedback loop. Our group shows were centered around rather pedestrian themes at first. We proposed broad themes like the image of the human body, nature or friendship, as we felt it was important to not be very specific and impose as few limitations as possible. And our artists delivered: we had great multimedia works, art installations, performance pieces, sound art, photography and more. Of course, the only setback was that we had no money, so we had to work with what we had. It was a precarious environment indeed, but that only fueled our determination to make this work. We all helped each other, lent each other equipment, assisted with the organizing, did whatever it took to pull off a proper art event. Our last and biggest group show was in 2016, after which I took a one-year break. Exhaustion caught up with me once more, and I needed a new plan. I had so many ideas for the group and just DIY wasn't cutting it any more. I knew it was time to access some funds to get other Nucleu projects off the ground, but I still wanted to continue the exhibition series, seeing as a lot of the members already had substantial works to present. I had the chance to collaborate with Alert Studio in 2018 for Nucleu 0006, and since it was such a small space, I figured that it wasn't very suitable for one large group show. So we did three separate shows (two solo shows and one group exhibition), because we wanted to fully showcase all of these recent pieces. This



Kiki Mihuță & Bogdan Olaru. Vedere din expoziția Nucleu 0004 *Nature 2.0*, 2016. Credite foto: Mihai Teodor Sava.
Kiki Mihuță & Bogdan Olaru. View from the exhibition Nucleu 0004 *Nature 2.0*, 2016. Photo credits: Mihai Teodor Sava.

atoare. Singurul scop al expozițiilor noastre a fost procesul, să dăm drumul unui motor creativ, să ne dăm o direcție. Am atras atenția lumii artei, dar experiența a fost dulce-amăruie. Sigur că ne bucuram că instituțiile de artă ne luau în serios, dar acest lucru doar întărea ceea ce știam deja despre scena noastră locală de artă. Deși am stat departe de sistemul instituțional de galerii, pe măsură ce membrii Nucleu creșteau, începeau să fie asimilați de către piață, care mereu vânează acea energie fresh. În timp ce artiștii lucrează din greu, instituțiile și galeriile apar doar să culeagă roadele acestor eforturi, fără să se ia în considerare posibilitatea unui sistem de suport care i-ar putea ajuta pe artiști de la bun început. De aceea este esențial să ținem inițiativele precum Nucleu 0000 în viață, ca noii veniți în scenă să primească și ei șansa să facă un impact și împreună să schimbăm situația actuală pentru tinerii atât de prost plătiți.

M: Viitorul sună bine. Ai revenit în forță după acel an de concediu și ai reluat seria de expoziții, dar ai și pus la punct primul proiect din fonduri publice a grupului, spam-index. Această platformă dedicată artei digitale, internet și post-internet din România urmărește să promoveze și să susțină artiștii locali. În vara aceasta, am lansat un open-call pentru lucrări virtuale de artă, cât și pentru materiale editoriale, iar acum suntem gata să inaugurăm site-ul în cadrul a trei evenimente ce au loc simultan în trei orașe diferite,

formula worked well and we took Nucleu on tour for the first time ever in Timișoara this year, where we organized three other shows: a duo exhibition with myself and taietzel ticalos, a solo show with new works by Andrei Mateescu and Roberta Curcă's solo exhibition from last year. We did indeed focus on artists who already had finished works of art, but this is only temporary.

M: Nucleu definitely left a mark on the local art scenes, often in ways we would have never predicted. A lot of the previously derelict spaces that hosted our events went on to become real galleries, like the huge hangar at Combinatul Fondului Plastic where we had our biggest group show ever in 2016, which was shortly after taken over by Nicodim Gallery. Many members made a name for themselves within Nucleu and their careers took off.

G: Nucleu 0000 is a non-commercial initiative, it is 100% artist-run, a playground for new creative energies. The sole purpose of our exhibition series was process, to kick-start a creative motor, to create a sense of purpose. Naturally, we got noticed by the rest of the art world, but the experience was bitter-sweet. Of course we were happy that art institutions were taking us seriously, but this only reaffirmed what we already knew about our local art scene. Even though we stayed away from the institutional gallery system, as members of Nucleu grow, they tend to be absorbed by this system in its attempt to assimilate

București, Cluj-Napoca și Timișoara, în toamnă.
G: Avem planuri mari. Deja am obținut primele fonduri pentru platforma spam-index.com prin AFCN. Acest site este unul din proiectele noastre de suflet, de a promova artiști digitali locali. Va conține materiale editoriale bilingve, lucrări de artă comisionate, portofolii de artiști și expoziții virtuale. Sperăm să ajungă cea mai importantă platformă pentru astfel de artă din regiune. O lansăm în octombrie 2019.
Mai lucrăm și la alte proiecte. O altă direcție pe care am abordat-o prin Nucleu de-a lungul anilor este promovarea artistelor multimedia. După cum știi, imediat ce am plecat de la CAV in 2016, Simona Dumitriu a preluat spațiul și a devenit curatoarea conglomeratului de artă feministă Local Goddesses. Acesta a fost un colectiv menit să creeze spații sigure pentru artiste și funcționa după aceleași principii ca Nucleu: libertate de expresie, cât mai mult experiment și ajutor reciproc. În 2017, cu ajutorul Zeițelor, am organizat o scurtă serie de cursuri gratuite de istoria artei despre femei artiste. Având în vedere că artistele lipsesc cu desăvârșire din cărțile de istoria artei din licee și universități, din cărți și din muzee, a părut un lucru firesc de făcut. La cursuri s-au prezentat mult mai mulți oameni decât ne așteptam și am primit feedback excelent. Mi-ar plăcea să reluăm această serie de cursuri și să extindem aria de interes și către alte domenii creative, să vorbim despre reușitele femeilor din istoria muzicii, cinematografiei, arhitecturii, etc. Mereu caut să măresc networkul nostru pentru a ajunge la oameni și posibilități noi, iar asta include nu doar continuarea seriei de expoziții de artă, ci și susținerea financiară a artiștilor care colaborează cu noi.

Traducere din limba engleză de Marina Oprea

Rio Rio. Vedere din expoziția Nucleu 0004 *Nature 2.0*.
Credite foto: Mihai Teodor Sava.
Rio Rio. View from the exhibition Nucleu 0004 *Nature 2.0*.
Photo credits: Mihai Teodor Sava.

new, fresh energy to the market. While artists work hard, institutions and galleries only show up to collect the blossoms of this struggle without ever considering the idea of setting up a support system that could aid these artists to begin with. This is why it's crucial to keep initiatives like Nucleu 0000 up and running, so young newcomers get their chance to make an impact and to change the status quo for working artists that are so poorly paid.
M: The future looks promising. After your sabbatical, you came back in full swing and resumed the exhibition series, and also put forward the group's first publicly funded project, spam-index. This is a platform dedicated to digital, internet and post-internet art in Romania, aimed at promoting and supporting local artists. An open call for virtual artworks, as well as written pieces, was launched this summer and we are ready to launch the website with three events which take place simultaneously in three different cities, Bucharest, Cluj-Napoca and Timișoara, this fall.
G: We have big plans. We already accessed our first funds for the spam-index.com platform through AFCN (The National Administration of Cultural Funds).
The platform is one of our soul projects of promoting local digital artists. The website will contain bilingual articles and interviews, commissioned works of art, artists' portfolios and virtual exhibitions. I hope it will grow into one of the most important platforms for this kind of art in the region. We've been prepping it up all summer and we can't wait to show it to you all. It will be launched in October 2019.
We have other projects in the works as well as well. Another direction that we adopted as a group throughout the years is promoting women multimedia artists. As you remember, after we left CAV back in 2016, Simona Dumitriu took over and became the curator for the feminist art conglomerate Local Goddesses. It focused on creating a safe space for women artists, and it functioned by the same principles as Nucleu, freedom of expression, experimenting as much as possible and being there for each other. Back in 2017, with the help of the Goddesses, we put together a short series of free art history courses that focused solely on women artists. Seeing as women artists are grossly absent from art history classes in high schools or universities, from books and museums, it seemed like the natural thing to do. A lot more people than we expected showed interest and we got great feedback. I would really love to be able to resume this course series and be able to extend our area of interest to other creative disciplines, to include women's achievements in the history of music, cinema, architecture. As we speak I am working on extending our network to be as far-reaching as possible. And this also includes new opportunities to not only continue our series of art exhibitions, but also financially support the artists who work with us.

INFO ART

ALBA IULIA

Galeria de Artă a Municipiului Alba
Str.1 Decembrie 1918, Bl. M9, parter

Dan Virgiliu Dimulescu – „Între figurativ şi abstract" – pictură
Curator: Nicolae Alexandru Ispas
09.04. – 24.04.2019

Dan Crecan – „Crecan 64" – pictură
Expoziţie aniversară
25.04. – 17.05.2019

„Festivalul Internaţional de Teatru" – fotografie
19.05. – 26.05.2019

„Group" – arte vizuale
Expoziţia artiştilor Filialei UAP din România, Alba Iulia
01.06. – 30.06.2019

„Ad Hoc III"
Expoziţia artiştilor Filialei UAP din România, Alba Iulia
01.07. – 31.07.2019

ARAD

Galeria „Delta"
Str. Mihai Eminescu nr.2, Arad

„Salonul anual de arte vizuale 2019"
Expun membrii Filialei UAP Arad
Curator: Dumitru Şerban
17.04. – 10.05.2019

Ioan Tămâian – „Reflexii în timp" – sticlă
Organizator: Filiala UAP Arad
Curator: Dumitru Şerban
05.06. – 30.07.2019

Galeria Alfa

Elena Botan – „Ferestre spre cer"
Organizator: Filiala UAP Arad
12.04. – 30.04.2019

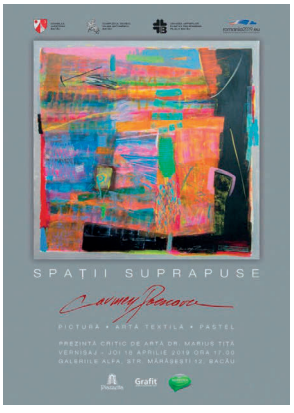
Grup 21 – „Forţa majoră", ediţia a XVIII -a
Expoziţia grupului 21 în memoria prietenilor Emil Moldovan şi Mihaela Milieş
Artişti: Călin Lucaci, Laurian Popa, Diana Serghiuţa, Adrian Sandu, Dana Stana Raţă, Adrian Stana Raţă, Anca Sabău, Diana Lucaci Bota, Miruna Moraru, Denisa Curte, Emanuela Zapotoţchi, Cosmin Moldovan, Michael Wieczorek, Anamaria Şerban, Ligia Seculici
Curatoare: Anamaria Şerban
16.05. – 14.06.2019

Carmen Văleanu – „Natura este inspiraţia mea"
Organizator: Filiala UAP Arad
10.06. – 10.07.2019

BACĂU

Galeria „Nouă
Str. N. Bălcescu nr.12, parter

Carmen Poenaru – „Spaţii suprapuse" – pictură
18.04. – 03.05.2019

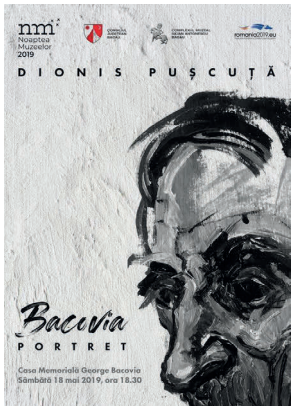


Galeria „Frunzetti"
Str. N. Bălcescu nr. 12, etaj

„Între Lucici" – arte vizuale
Artişti: Stela, Larissa, Augustin -Vlad, Augustin Lucici
19.04. – 05.05.2019

Eugen Mircea – pictură
Curator: Marius Crăiţa
08.05. – 31.05.2019

Dionis Puşcuţă – „Bacovia Portret" – pictură
18.05 – 18.06.2019 / Casa Memorială George Bacovia



Eugen Dornescu – „Anatomii subiective" – pictură
01.06. – 13.06.2019

Grigore Carată – „Acuarelă"
14.06. – 10.07.2019

BAIA MARE

Galeria de Artă
Bdul Bucureşti nr. 6,
4800 Baia Mare

„AA (ZAP)" – arte vizuale
Organizator: Filiala U.A.P. Baia Mare
06.05. – 14.05.2019

„Alege arhitectura" – proiecte
24.05. – 28.05.2019

„Atestate"
31.05 – 04.06.2019

Anca Oros
04.06. – 18.06.2019

Daniel Bozga
18.06. – 02.07.2019

Walter Friedrich
02.07. – 16.07.2019

Colonia Pictorilor
Str. Victoriei nr. 21, Baia Mare

BISTRIȚA

Galeria „Arcade 24"
Piaţa Centrală nr.24
Bistriţa

Miron Duca (1952 – 2018) – „O prezenţă vie"
Expoziţie comemorativă cu lucrări ale autorului şi din colecţia lui Mircea şi Florin Urîte
Curator: Oliv Mircea
11.04. – 11.05.2019

Mariana Moldovan – „Tărâmurile memoriei" – pictură
Curator: Oliv Mircea
18.06. – 18.07.2019

BRAȘOV

Galeria „Europa"
Str. Mureşenilor nr.1
http://www.bvart.ro
Stoie Aurelia Mărginean – pictură
Curator: Daicu Nicolae
01.04. – 15.04.2019

Dănescu Doina – pictură
16.04. – 30.04.2019

Fodorean Gyorgy – pictură
01.05. – 15.05.2019

Stoenică Adrian – pictură
16.05. – 31.05.2019

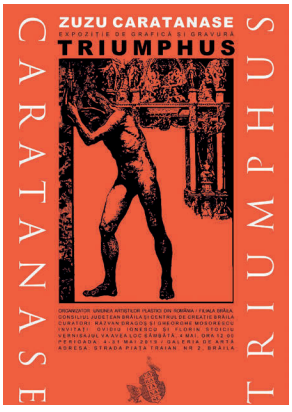
„Saloanul de vară" – desen
01.06. – 15.06.2019

Horia Hudubeţ – sculptură
16.06. – 30.06.2019

BRĂILA

Galeriile de Artă
Piaţa Traian, nr. 2

Zuzu Caratanase – „Triumphus" – grafică
Invitaţi: Ovidiu Ionescu şi Florin Stoiciu
Organizator: Filiala U.A.P Brăila
Curatori: Răzvan Dragoş şi Gheorghe Mosorescu
04.05. – 31.05.2019



Gavrilă Vasilica – „Grafică şi pictură"
Organizator: Filiala U.A.P. Brăila
Curatori: Hugo Mărăcineanu şi Cristian Radu
13.06. – 03.07.2019

Csatlos Levente – „Jurnal de bord" – pictură
04.07. – 21.07.2019

BUCUREȘTI

Galeria „Orizont"
B-dul N. Bălcescu nr. 23 A, sector 1,
www.galeria-orizont.blogspot.com;
www.uap.ro

„Formă şi Lumină"
Salonul Sticlei, ediţia a 31- a reuneşte artişti sticlari si alti artişti plastici din România şi Bulgaria.
Curatori: Vladimir Cioroiu şi Ioana Stelea
16.04. – 14.05.2019

Silvia Şerban – „Umbre şi Lumini" – tapiserie
Curatoare: Georgiana Cozma
17.05. – 14.06.2019

Licență / Master"
Expoziția absolvenților ai Universității Naționale de Arte, București, departamentele: Ceramică-Sticlă-Metal. Arte Textile & Design Textil
Curatori: profesorii și coordonatorii departamentelor CSM și Arte Textile & Design Textil.
20.06. – 16.07.2019

Galeria „Simeza"

B-dul Magheru nr. 20, sector 1
www.simeza.blogspot.com

Tudor Jebeleanu – grafică
Curatoare: Nadia Ioan
03.04. – 17.04.2019

„OP Group" – grafică, sculptură, pictură
Artiști: Mircea Nechita, Dumitru Radu, Cristian Tarbă, Ion Vișan
Curatoare: Roxana Păsculescu
18.04. – 05.05.2019

Doru Drăguşin – „Văzute-Nevăzute" – sculptură, desen, culoare
07.05. – 31.05.2019

„Transparenţe / Transparenţe" – instalaţii, pictură, grafică
Artiști: Ionuţ Barb, Anca Boeriu, Ilie Chioibaş, Maria Petcu, Florin Mocanu, Lisandru Neamţu
Curator: Ionuţ Barb
04.06. – 15.06.2019

Ioan Cuciurcă – „Opus flash 3" – print color
17.06. – 30.06.2019

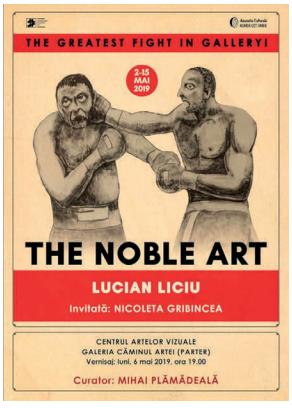
Galeria „Căminul Artei"

Centrul Artelor Vizuale (CAV)
Str. Biserica Enei, nr 16, parter- etaj
www.uapr-pictura-bucuresti.blogspot.com
www.uap.ro

Rodica Toth Poiată – „Convergenţe"
01.04. – 14.04.2019

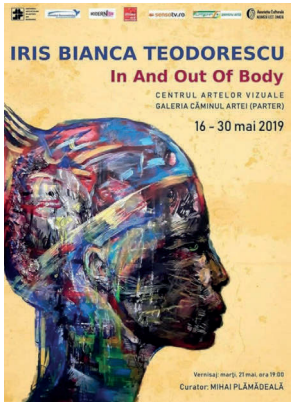
„Ad Libitum" – arta religioasă
Curatoare: Cristina Georgescu
16.04. – 28.04.2019

Lucian Liciu – „The noble Art"
Invitată: Nicoleta Gribincea
Curator: Mihai Plămădeală
02.05. – 15.05.2019 / parter



Horea Cucerzan – „Civilizaţii, linii ale pământului" – desen, pictură, sculptură
Expoziţie retrospectivă
02.05. – 15.05.2019 / etaj

Iris Bianca Teodorescu – „In And Out Of Body" – pictură
Curator: Mihai Plămădeală
16.05. – 30.05.2019 / parter



Florin Mihai – „Apocalipsa" – pictură, desen
Curator: Constantin Prut
01.06. – 14.06.2019 / parter

„Grup 55" – pictură
Curatori: Marius Barbone Barb şi Mircea Mureşan
18.06. – 02.07.2019

Laura Nicolae – „Tranziţii" – artă contemporană
16.07. – 30.07.2019 / etaj

GALERIA „CĂMINUL ARTEI"
CENTRUL ARTELOR VIZUALE (CAV)
MULTIMEDIA
Str. Biserica Enei, nr 16, parter– etaj

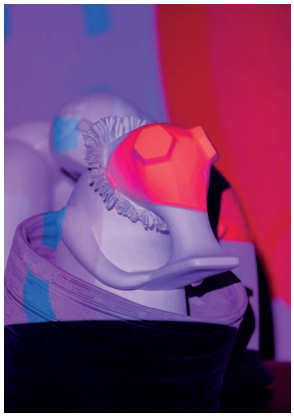
GALERIA „GALATEEA"
CONTEMPORARY ART
Galerie specializată pe ceramică contemporană
Calea Victoriei nr.132, sector 1
http://www.galeriagalateea.blog-spot.com
www.galateeagallery.com
www.uap.ro

Dana Catona – „Acum"
Curator: Nicolae Moldovan
16.04. – 13.05.2019

Velimir Vukićević – „(Dis)joint Memory / Memorie dislocată"
Curator: Nicolae Moldovan
16.05. – 12.06.2019

Nicolae Moldovan – „Îngemănări"
Curatoare: Cristina Popescu Russu
06.05. – 12.06.2019

Anca Vintilă Dragu – „Antropociberneticus"
Curatoare: Gherghina Costea
15.07. – 12.8.2019



GALERIA 15 DESIGN
Hanul cu Tei (Centrul Vechi)

„Design New Comers"
Curatoare: Ioana Sanda Avram
11.06. – 18.06.2019

BUZĂU

GALERIILE DE ARTĂ „ION ANDREESCU"
B-dul Nicolae Bălcescu,
Bl.Crinul Alb, parter / etaj
http://www.uapbuzau.ro/;
https://www.facebook.com/UapBuzau

CRAIOVA

GALERIA „ARTA"
B-dul Unirii, nr. 12
http://www.uapcraiova.go.ro

Florin Constantinescu – „Sleeping at last" – pictură
16.04. – 30.04.2019

Petria Cristina – „Variaţiuni de primăvară" – pictură
01.05. – 15.05.2019

„Salonul Centrului Cultural Slatina" – pictură
16.05- 31.05.2019

„Salonul municipal al artiştilor plastici craioveni" – pictură, sculptură, grafică, obiect
01.06. – 15.06.2019

Victoria Ţăroi Galbenu & Ion Aron Ţăroi – „Confluenţe" – pictură, sculptură, grafică
17.06. – 30.06.2019

CLUJ

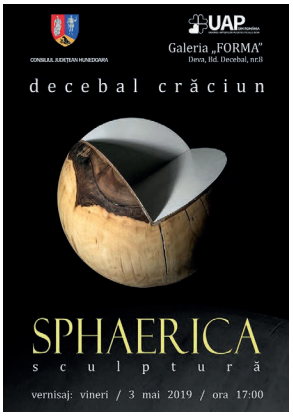
GALERIA REFLEX,
Str. Iuliu Maniu nr. 3

O seară în atelierul părinţilor mei"
Povestea formării artistice a unei regizoare
Artişti: 2META+ (Eva Pervolovici, Maria Manolescu, Romelo Pervolovici)
Curator: Georgiana Buţ
Scenografie: Radu Pervolovici
Design sonor: Benoit Maerens
03.06. – 21.06.2019 /
şi la galeria LA CAVE

DEVA

Galeria de Artă „Forma"
B-dul Decebal, Bl. 8, parter

Decebal Crăciun – „Sphaerica" – sculptură
03.05. – 16.05.2019



„Ordinul căştilor colorate"
Casca obiect de artă
Iniţiator de proiect: Ion Barbu
17.05. – 30.06.2019

Oana Elena Miclea Vedinaş – „Presărate cu pistrui" – fotografie
01.06. – 11.06.2019

Horea Cucerzan – „Civilizaţii, linii ale pământului" – pictură
Expoziţie retrospectivă
12.06. – 27.06.2019

FOCȘANI

Galeriile de Artă
Bul Unirii nr. 61

GALAȚI

Galeria de Artă „Nicolae Mantu"
Str. Domnească nr. 22

Radu Cristian
01.04. – 20.04.2019

Roland Pangrati
24.04. – 18.05.2019

Ştefan Olimpia & Simona Pascale – arte vizuale
20.05. – 09.06.2019

„Salonul de vară" – arte vizuale
10.06. – 30.06.2019

Sergiu Dumitrescu
01.07. – 21.07.2019
Basarab Paltanea
22.07. – 11.08.2019

HUNEDOARA

Galeria de Arte
Str. George Enescu nr. 6, Hunedoara

Julei Gheorghe – „Artă şi idei" – sculptură
25.04. – 08.05.2019

Dan Virgiliu Dimulescu – „Între figurativ şi abstract" – pictură
09.05. – 20.05.2019

Horea Cucerzan – „Civilizaţii, linii ale pământului" – pictură
Expoziţie retrospectivă
23.05. – 20.06.2019

Gheorghe Coman – pictură
Curatori: Horia Gherghina şi Ami Vasilescu
04.07. – 02.08.2019

IAȘI

Galeriile de Artă „Tonitza"
Str. Lăpuşneanu, nr. 7 – 9, Iaşi
www.uapriasi.ro
http://uapriasi.ro/

Florin Petrachi – „2 Blue Forms"
Iaşi & Studio Paris

Curatoare: Maria Bilasevschi
10.05. – 20.05.2019

Mariea Boz & Ram-Lăcrămioara Boz – „Incursiune în abstract" – pictură şi ceramică
01.06. – 10.06.2019

„Ultra Negru"
Expoziţia de arte textile a studenţilor din anul I si II, Facultatea de Arte Vizuale şi Design Iaşi
10.06. – 20.06.2019

Mihaela Neli Pavăl – „Ejoy Today" – pictură
20.06. – 30.06.2019

Galeria de Artă „Theodor Pallady"
Str. Lăpuşneanu, nr. 7 – 9, Iaşi
www.uapriasi.ro

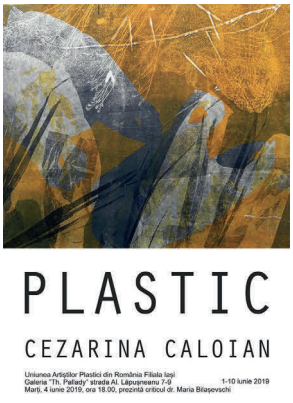
Ozolin Duşa – „Veneţia unică - Burano de Apă" – fotografie
10.05. – 20.05.2019

„Simeza ieşeană" – pictură,

grafică, sculptură
Expoziţia membrilor
Filialei UAP Iaşi
20.05. – 30.05.2019 / Galeria
Mobilă din Piaţa Unirii

„Început" – sculptură
Artişti: Stelian Laurean Alexandru, Krystyan Ivan Bota, Iuliana Gabriela Grădinaru, Florin Grosu, Bogdan Ionescu, Sorin George Purcaru, Mihai Aureliu Savin
01.06. – 15.06.2019 / Galeria
Beciul lui Drossu

Cezarina Caloian – „Plastic" – pictură
01.06. – 10.06.2019



„20 de ani – Promoţia 1999" – arte vizuale
Expoziţie aniversară
20.06. – 30.06.2019

„Arte textile – Design textil"
Prezentare licenţă
Artişti: Crina Buzilă, Oana Doru, Alina Elena Sava, Cătălina Andreea Senciuc, Otilia Alexandrina Usatâi
Coordonatoare: Ecaterina Marghidan şi Mădălina Vieriu
02.07. – 10.07.2019

Galeria „Victoria"
Piata Unirii nr. 12, Iaşi

Angela Crengăniş – artă decorativă şi pictură
10.05. – 20.05.2019

„Dunavăţul de jos – Delta Dunării" – pictură
Expoziţia taberei de creaţie
Artişti: Felix Aftenie, Cătălin Burcea, Cezarina Caloian Gabriel Caloian, Radu Carnariu, Amalia Dulhan, Alexandra Ghioc, Daniela Grapa, Flavia Lupu, Manuell Mânăstirea-nu, Liviu Mihai, Cosmin Paulescu, Adrian Sandu
20.06. – 30.06.2019

Ozolin Duşa – „Fortus – Inima sângerând a oraşului" – arte vizuale
17.06. – 15.07.2019 /
Gardul Muzeului Unirii

Constantin Iulian Copăcel – „COPĂCEL / 3 Documenter les Gestes" – pictură
01.07. – 10.07.2019

„Careu de dame" – ediţia a V-a
Coordonatori proiect: Silvia Iordache şi Carmen Sîrbu
Curatoare: Laura Pascariu
01.07. – 03.09.2019 /
Galeria „Beciul lui Drossu"
Str. Alexandru Lăpuşneanu nr. 7- 9

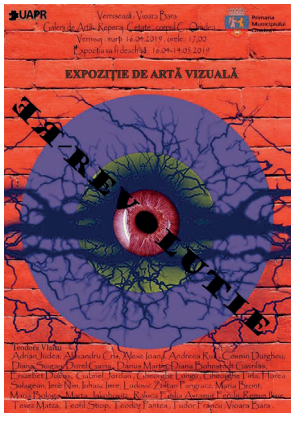
Carmen Gabriela Gîtlan – „Experiment cu viaţa mea şi a ta" – pictură
01.05. – 15.05.2019

„Ultra fir" – arte textile
Expoziţia studenţilor secţiei Artă Textilă şi Design Textil, Iaşi
Coordonatori: Ecaterina Marghidan, Mădălina Vieriu, Raluca Hodoroabă
16.05. – 31.05.2019

ORADEA

Galeria Arte Vizuale
Calea Republicii, nr. 15
https://www.facebook.com/uap.oradea

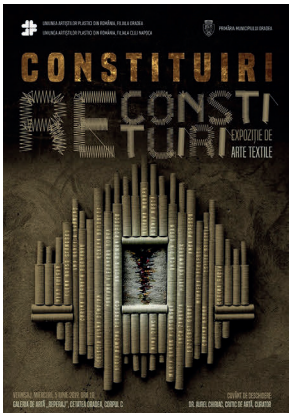
„Re -Revoluţie" – arte vizuale
Curatoare: Vioara Bara
16.04. – 14.05.2019 / Galeriile
Reperaj, Cetate, corp C



Andreea Rus – „Behind the Utopia. Looking for the meaning of life" – pictura
Curatoare: Vioara Bara
11.05. – 02.06.2019 /
Galeriile Reperaj, Cetate

„Constituiri. Reconstituiri" – arte textile
Curator: Aurel Chiriac
05.06. – 19.06.2019 /

Galeriile Reperaj, Cetate



„Pas de deux" – arte vizuale
Curator: Călin Dan
06.07. – 21.07.2019

PIATRA NEAMȚ

Galeria de Artă „Lascăr Vorel"
Piaţa Ştefan cel Mare, nr.15,
Piatra-Neamţ

Mariana Frătiţa – „Arhiurme" – arte decorative
Curatore: Ştefan Potop
06.05. – 28.05.2019

Florin Mircea Zaharescu – sculptură
31.05. – 15.06.2019

„Oraşul artiştilor"- ediţia a XI-a – arte vizuale
18.06. – 30.06.2019

Ştefan Ioan Diaconu – pictură
01.07. – 16.07.2019

PLOIEȘTI

Galeria de Artă
Piaţa Victoriei nr. 4, Ploieşti

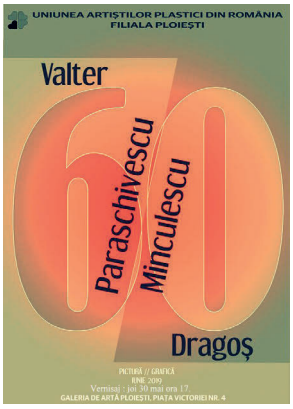
Florin Şuţu
Curator: Florin Şuţu
04.04. – 17.04.2019

„Icoane"
Expoziţia artiştilor din Filiala UAP Ploieşti
Organizator: Filiala UAP Ploieşti
Curatoare: Marilena Ghiorghiţă
18.04. – 01.05.2019

„Salonul de primăvară" – arte vizuale Expun 43 de membri ai Filialei UAP Ploieşti

Organizator: Filiala UAP Ploieşti
Curatori: Valter Paraschivescu, Marilena Ghiorghiţă, Adrian Nicolae, Alice Neculea şi Constantin Ionescu.
02.05. – 29.05 2019

Valter Paraschivescu & Dragoş Minculescu – „60" – pictură, grafică
Organizatori / Curatori: Valter Paraschivescu şi Dragoş Minculescu
30.05 – 27.06.2019



Daniela Rândaşu
Curatoare: Daniela Rândaşu
27.06. 10.07.2019

RÂMNICU VÂLCEA

Galeria de Artă „Artex"
Str.Calea lui Traian nr.114, Bloc L, Centru, parter
http://www.uapvalcea.ro/

„Roşu dominant" – pictură
Curatoare: Aurelia Sanda
12.04. – 15.05.2019

Andreea Hereşanu – „Peisaj" – pictură
06.06. – 04.07.2019

Ioana Raica & Mircea Năstase – „Conexiuni tematice" – pictură
Curator: Gheorghe Dican
05.07. – 27.07.2019

Galeria de artă „Cozia Pasaj 1"
Galeria de artă „Cozia Pasaj 2"
Str. Calea lui Traian nr 114,
Râmnicu Vâlcea

Vasile Vasiescu – „Oglinzi desenate" – pictură
Curator: Gheorghe Dican
19.04. – 30.04.2019 /
Galeria Cozia Pasaj 1

„Artişti în devenire" – pictură
Curatoare: Georgiana Poenaru
02.05. – 30.05.2019 /
Galeria Cozia Pasaj 1

„100 de ani împreună" – fotografie
Curator: Ştefan Toth Afiap
12.04. – 16.05.2019 /
Galeria Cozia Pasaj 2

Cătălin Anghel – „Fotografie de nuntă"
02.06. – 02.07.2019 /
Galeria Cozia Pasaj 2

„Primăvara la conac" – fotografie

Curator: Gheorghe Dican
05.07. – 27.07.2019 / Galeria Cozia Pasaj 2

SATU MARE

Galeria „Centrul nou”
Piaţa 25 octombrie

„Salonul de Primăvară”
Arte vizuale contemporane sătmărene
Curator: Liviu Paul
01.03. – 31.03.2019

Eugen Munteanu – desen
Curator: Eugen Munteanu
15.04. – 15.05.2019

„Micul Prinţ” – desen
Expoziţie internaţională, ediţia XXIV
Curatoare: Cristina Gloria Oprişa
14.05. – 18.05.2019 / Muzeul de Artă

Cristina Gloria Oprişa – „Cer gând ochiului” – grafică, pictură
Curatoare: Cristina Gloria Oprişa
20.05. – 20.06.2019
Oana Păcurar – „Resturile de beton ale trecutului” – fotografie
Valori arhitecturale sătmărene
10.07. – 24.07.2019

SLOBOZIA

Galeria „Arcadia”
Centrul Cultural UNESCO
„Ionel Perlea”
Str. Matei Basarab 22, Slobozia, jud.Ialomiţa

„Din lumină” – pictură, sculptură
Artişti: Otilia Irina Anastase, Cristian Boca, Silviu Ioan Soare
Curatoare: Ana Amelia Dincă
18.04. – 12.05.2019

„Salonul de primăvară” – arte vizuale
14.05. – 10.06.2019

„Mihai Marcu 80” – sculptură
Expoziţie aniversară
Curatoare: Ana Amelia Dincă
13.06. – 10.07.2019

SUCEAVA

Galeria „Ion Irimescu”
Str. Ciprian Porumbescu, nr.1, Suceava

Sorin Otînjac – pictură
02.05. – 14.05.2019
Konstantin Ungureanu – „Box” – pictură
Curator: George Moscal
15.05. – 30.05.2019
Marcela Larionescu – „Odă bucuriei” – tapiserie
20.06. – 01.07.2019

Gheorghe Parascan – pictură şi lansare de carte

02.07. – 20.07.2019

TĂRGU JIU

Galeriile Municipale de Artă
Str. Traian nr.27, parter

„Sacrul în artă” – arte vizuale
Curatori Vasile Fuiorea, Mihai Ţopescu, Florin Gheorghiu
24.04. – 08.05.2019

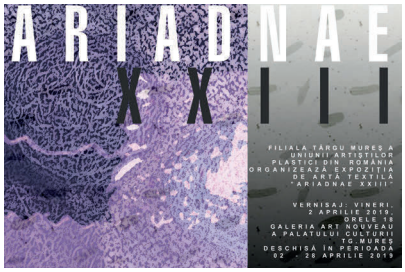
„Absolventul”
Expoziţia Atestatelor Profesionale, Domeniul Vocaţional
Curatori: Cristina Cioplea, Ştefan Strâmtu, Bogdan Rouă
09.05. – 22.05.2019

Laurenţiu Stoicu – „Facerea lumii” – sculptură prototip
06.06. – 19.06.2019

TÂRGU MUREȘ

Galeria „Art Nouveau"
Vila Csonka / Palatul Culturii

„ARIADNE"
Salonul de arte textile 2019
Curatoare: Nagy Dalma
01.04. – 29.04.2019



Jager Tibor & Kenneth Phils –
„Grafică & Pictură"
Expoziţia artiştilor din Suedia
03.05. – 26.05.2019

„ART"
Expoziția Liceului vocațional de arte
a elevilor ciclului gimnazial
Curator: Kalman Biro Eniko
28.05. – 03.06.2019

„# Protest"
Salonul de Artă GRA FO MEDIA
2019, ediţia a II -a
Curatori: Mariana Șerban, Mihai
Stoica, Puskai Sarolta și Mana Bucur
07.06. – 24.06.2019

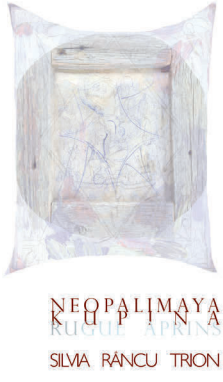
Cristian Diţoiu & Valeriu Paladi –
„Polifonii" – pictură
Curator: Mircea Oliv
27.06. – 21.07.2019

TIMIȘOARA

Galeria de Artă „Helios"
P-ţa Victoriei nr. 6 (parter)

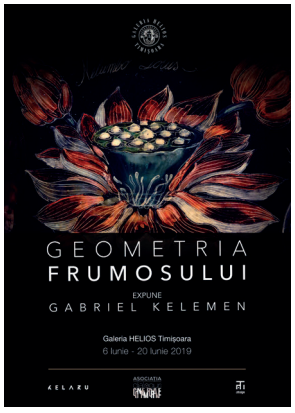
„Salonul Premiaţilor" ediţia a VIII- a
Organizator: UAP. Timişoara
11.04. – 24.04.2019

Silvia Râncu Trion – „Neopalimaya
Kupina- Rugul Aprins"
Organizator: UAP. Timişoara
Curatoare: Dana Constantin
25.04. – 08.05.2019



„Meridiane artistice"
Organizator: UAP. Timişoara
Curatoare: Doroteea Mircea
23.05. – 05.06.2019

Gabriel Kelemen – „Geometria
frumosului" – pictură
Organizator: UAP Timişoara
Curatoare: Gabriela Ciucă
06.06. – 20.06.2019

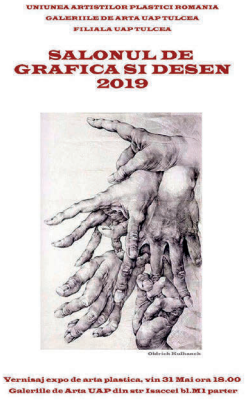


Hedy M-Kiss – „Diversity"
Organizator: UAPTimişoara
Curatoare: Hedy M-Kiss
20.06. – 03.07.2019

TULCEA

Galeriile de Artă
Strada Isaccei M1, Tulcea

„Salonul de grafică şi desen 2019"
Expoziţia Filialei UAP Tulcea
Organizatori: Pal Adrian, Doru
Luchian, Viorel Poiată
31.05. – 31.06.2019



Adi Pal Jr. & Irina Pal –
arte vizuale
Organizatori: Pal Adrian,
Pal Irina, Pal Adi jr
26.07. – 10.08.2019

SPAŢII DE ARTĂ CONTEMPORANĂ DIN ROMÂNIA

(APRILIE – IUNIE 2019)

BUCUREȘTI

Alexandra's Gallery
Str. Piaţa Amzei nr. 5

Marcel Bunea – Palecotaj" – pictură
Expoziţia se derulează în cadrul proiectului ROCAT (Romanian Century Art Tour), Centenarul României Moderne.
20.03. – 01.04.2019

ROCAT 21" – pictură, sculptură
Artişti: Romeo Burcea, Constantin Sinescu şi Liviu Balac
05.04. – 15.06.2019

Marcel Thiele & Alfred Dumitriu – „ROCAT 22" – pictură, sculptură
17.06. – 08.07.2019

Anca Poteraşu Gallery
Str. Popa Soare nr. 26, sector 2
023975, Bucureşti
www.ancapoterasu.com

„În mijlocul furtunii"
Participarea galeriei la Târgul de Artă VOLTA Bassel, 2019
Artişti: Iulian Bisericaru, Stoyan Dechev, Aurora Király
10.06. – 16.06.2019

AnnArt Gallery
Str. Paris nr.39,
sector 1, Bucureşti
www.annartgallery.ro
Roxana Trestioreanu – „Et Dieu ... créa la femme" – fotografie
Curatoare: Irina Cios
20.03. – 03.05.2019

Sorin Ilfoveanu – „Anima" – desen si tehnica mixta
09.05. – 22.06.2019

„(Sub)Strat Românesc" – pictură, sculptură
Artişti: Ştefan Câlţia, Dorin Creţu, Gheorghe Fikl, Sorin Ilfoveanu, Mircea Roman, Constantin Rusu, Virgil Scripcariu
Curatoare: Raluca Băloiu
05.06. – 05.07.2019 / la Gloria Gallery, Nicosia, Croaţia

Art Yourself Gallery
Contemporary Art Gallery
Bul Dacia nr 51, etaj 1,
sector 1, Bucureşti
www.artyourselfgallery.ro

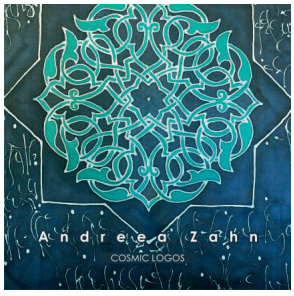
Gabriel Bodnariu – „Lumini alegorice" – pictură
03.04. – 30.04.2019

Lucian Butucariu – „Fuziuni" – sticlă
03.04. – 30.04.2019

„Agnosia" – pictură
Artisti: Daniela Grapa, Amalia Dulhan, Beatrice Anghelache
08.05. – 03.06.2019

Adrian Sandu – „Detalii de construcţie"
05.06. – 05.07.2019

Andreea Zahn – „Cosmic Logos" – pictură
05.06. – 05.07.2019



Galeria BE Musette
Calea Victoriei nr 114, Bucureşti

Mark Fancis Williams – „The glue that binds"
03.06. – 09.06.2019

Galeriile CAROL
B-ul Carol nr.59, Bucureşti

Lidó Rico – „BRAIN INSIDE(OUT)" – sculptură
Curatoare: Raluca Băloiu
31.07. – 30.09.2019

Galeria creArt
Piaţa Alexandru Lahovari nr. 7, Bucureşti

Magdalena Pelmuş – „În timp ce vorbim" – pictură
Curator: Eugen Rădescu
18.04. – 26.05.2019

Galeria CONTEMP
Str. George Vraca nr.7, sector 1, Bucureşti

Ovidiu Ionescu & Alexandru Mărginean – „Sign Inside" – pictură, ceramică
Curator: Mihai Plămădeală
18.05. – 26.05.2019

ELITE ART GALLERY
Strada Academiei nr.15, sector 1, Bucureşti

„O lucrare pierdută" – arte vizuale
Expoziţie organizată în parteneriat cu Galeriile Karo, din Bacău
Artişti: Iulian Cristea, Cristian Diţoiu, Constantin Flondor, Ruxandra Grigorescu, Matei Lăzărescu, Dan Mohanu, Christian Paraschiv, Horea Paştina, Ana Petrovici-Popescu, Sever Petrovici-Popescu, Ştefania Petre, Mircea Roman, Mihai Sârbulescu, Constantin Ţînteanu, Ramona Ursache, Bogdan Vlăduţă şi Florentina Voichi
Curator: Constantin Țînteanu
02.04. – 24.04.2019

Lucia Lobonț & Dan Armand Stancu – „Între vremuri" – ceramică, grafică
25.04. – 11.05.2019

Nadejda Lungu – „Simulacre" – pictură
Curatoare: Ana Traci - Neagoe
14.05. – 10.06.2019

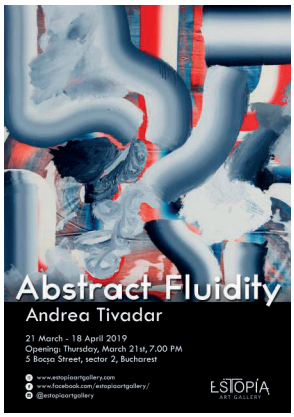
Daniela Donțu-Hașcevoi – „Viziuni patriarhale" – pictură
Curatoare: Ana Traci - Neagoe
12.06. – 25.06.2019

GAEP
EASTWARDS PROSPECTUS GALLERY
Str. Plantelor nr. 50, sector 2, Bucureşti

Marilena Preda Sânc – „Subjective (De)constructions" – pictură
05.06. – 30.06.2019

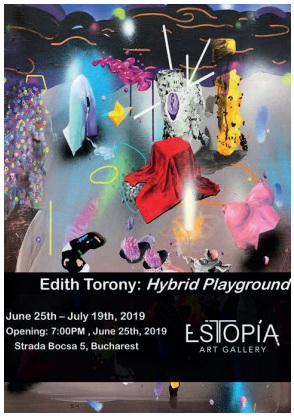
GALERIA ESTOPIA
Str. Bocşa nr. 5, sector 2, Bucureşti
Andreea Tivadar – „Abstract Fluidity" – pictură
21.03. – 18.04.2019

Madár Réka – „Dissection" – pictură
23.04. – 17.05.2019



Sergiu Laslo – „Lighting Grey" – pictură
24.05. – 15.06.2019

Edith Torony – „Hybrid Playground" – pictură
25.06. – 19.07.2019



GALERIA GALATECA
Str. C.A.Rosetti 2-4, sector 1, Bucureşti
www.galateca.ro

Leyla Mahat – „Here I am" – pictură
11.03. – 04.04.2018

„Arta" – arte vizuale
Expoziţie în cadrul Sezonului România – Franţa 2019, unde expun artişti care au ales România sau Franţa ca ţări de reşedinţă.
Artişti: Hsia-Fei Chang, Claude Closky, Nicolae Comănescu, Arantxa Etcheverria, Alexandra Joisten, Bernard Joisten, Ange Leccia, Petru Lucaci, Philippe Perrin, Julien Prévieux, alături de Julien

Prost şi Maria Norte Fonseca, Lucian Hrisav şi Pandele Pandele
04.04. – 23.04.2019

„Genica Athanasiou, muză şi parteneră a lui Antonin Artaud" – fotografie
Expoziţie în cadrul Sezonului România – Franţa 2019,
26.04. – 14.06.2019

Galeria H'Art
Str. C.A.Rosetti nr 5, Bucureşti

Nicolae Comănescu – „Coma" – pictură
Coordonator proiect: Dan Popescu
15.05. – 10.09.2019

Galeria „1001 arte"
Calea Victoriei nr.91 – 93, Bucureşti

„Remembering Rembrandt" – pictură, sculptură
Artişti Simona Vilău, Mihai Teodorescu, Ioana Niculescu-Aron, Aurel Vlad
Curatoare: Ioana Niculescu-Aron
Manageri de proiect: Cristian Cojanu, Irina Mihaiu Damaskin
29.06 - 14.07.2019

IVAN Gallery
Str. Dr. Dimitrie Grecescu 13, 050598, Bucureşti
www.ivangallery.com

Sandor Bartha – „Variable Identities" – pictură, obiect
28.03. – 29.05.2019

Lia Perjovschi – „Condo New York 2019" – grafică
27.06. – 26.07.2019

Galeria MAKE A POINT
Sos. Morarilor nr 1, sector 2, Bucureşti
www.makeapoint.ro

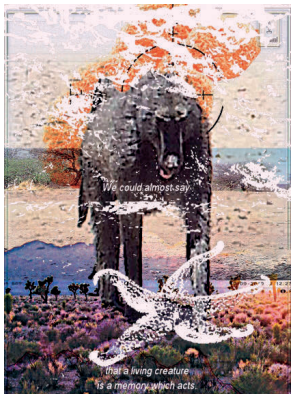
Fondată în 2009 de către Mădălina Roşca, Viorica Bucur şi Alma Cazacu, organizaţia Make a Point este activă în proiecte de regenerare şi reconversie de spaţiu industrial, intervenţie culturală şi realizarea de proiecte artistice.

Galeria Mihai Nicodim
Str. Băiculeşti nr 29, 1, (CFP), Bucureşti
http://www.galerianicodim.ro

„The Influencing Machine" – arte vizuale
Artişti: Luchezar Boyadjiev, Nina Czegledy, Ole Dammegård, Aleksandra Domanović, Constant Dullaart, Harun Farocki, Jakup Ferri, Andrea Fraser, Adrian Ghenie, Ferenc Gróf, Naomi Hennig, Mi Kafchin, Jon McNaughton, Yerbossyn Meldibekov, Suzanne Meszoly, Mike Z Morrell, Ciprian Mureşan, Lucia Nimcova, Oksana Pasaiko, REP Group, Joanne Richardson, Şerban Savu, Keiko Sei, Sean Snyder, SOSka Group, János Sugár, Andrei Ujică, Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová, Gulnara Kasmalieva & Muratbek Djumaliev
14.03. – 20.04.2019

Ciprian Mureşan – „Debandadă istorică" – instalaţie, video
02.05. – 08.06.2019

„Trans World" – arte vizuale
Artişti: Lisa Anne Auerbach, Polly Borland, Genesis Breyer P-Orridge, Vaginal Davis, Celeste Dupuy-Spencer, Natalie Frank, Dominique Fung, Hortensia Mi Kafchin, Devin B Johnson, Lou Cantor, Simphiwe Ndzube, Katja Novitskova, Katherina Olschbaur, Aura Rosenberg, Penny Siopis, Suzanne Treister, Morgane T schiember, Anna Uddenberg etc
15.06. – 17.08.2019



Galeria MOBIUS
Strada Mendeleev nr. 2, Bucureşti
www.mobius-gallery.com

Karolis Strautniekas – ilustraţie
02.04. – 13.04.2019

Anna Khodorkovskaya – „Your History Is Wrong"
09.05. – 09.06.2019

Bianca Mann – „The big Sleep" – instalaţie
Două instalaţii vizuale care se desfăşoară simultan în galeriile

de la Foişor şi Ghetărie la Centrul Cultural Palatele Brâncoveneşti, Mogoşoaia.
04.05. – 05.06.2019

Metropolis Art Centre – Dana Art Gallery
Str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97, Bucureşti
www.danaartgallery.ro

Daniela Zbârcea – „Jurnal de artist" – pictură, fotografie, mixt media, instalaţie foto
13.02. – 17.03.2019

„
Reflecţii" – pictură
Evangelia Taka, Cătălina Mehedinți, Cristina Taraş, Dragoş Lupu, Loredana Dragne, Marius Pitru, Petre Chirea și Tanislav Constantin
15.04. – 12.05.019

Daniela Mihai & Roland Vasiliu – „Unzip the City"
10.06. – 30.06.2019

ODD
Str. Mântuleasa 4, Bucureşti

ODD Theory #17 _ Untraining the Ear (Sesiunea 1)
O prezentare de Kamila Metwaly
06.07.2019

ODD Theory #17 _ Untraining the Ear (Sesiunea a 2-a)
Atelier ținut de Kamila Metwaly
07.07.2019

ODD Theory #18 _ Colonial Neighbours
Atelier ținut de Lynhan Balat-bat-Helbock
09.07.2019

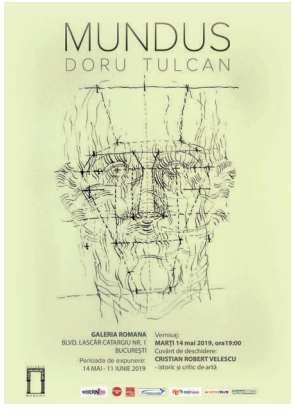
ODD Theory #19 _ (Auto)biografia politică
Prezentare de Nebojsa Milikic
The event is part of the project Culture Class, curated by Livia Pancu and Florin Bobu for 1+1.
11.07.2019

ODD Theory #20 _ The Eternal Network
Atelier ținut de Florian Cramer
20.07. - 21.07.2019

ODD Theory #21 _ Open Repository
The Underbelly Soundartmedia open repository.
20.07. - 21.07.2019

Galeria ROMANĂ
Bul Lascăr Catargiu nr. 1, Bucureşti

Doru Tulcan – „Mundus" – desen, pictură, obiect
14.05. – 11.06.2019



Camelia Ionescu Popa – „Mir şi borangic" – pictură
13.06. – 13.07.2019

Galeria SECTOR 1
Str. Băiculeşti nr 29, sector 1, București
www.sector1gallery.com

„Mother Togue" – sculptură experimentală, pictură, desen
Artişti: Ana Adam, Alexandru Antik, Sasha Bandi, Dan Beudean, Alex Bodea, Mircea But, Enzo Cucchi, Arantxa Etcheverria, Norbert Filep, Camilia Filipov, Adrian Ghiman, Ion Grigorescu, Cantemir Hauși, Dénes Miklósi, Cristian Opriș, Lucian Popăilă, Bogdan Vlăduță
17.05. – 31.07.2019

Galeria SENSO
Calea Victoriei nr.12, Sector 3, Bucureşti
www.galeriasenso.ro
„Time to Bloom" – ceramică, sticlă, bijuterie
Artişti: Dan Bancilă, Radu Dumitru, Mihai Ţopescu, Daniela Făiniş, Raluca Buzura, Alina Băncilă, Maria Filipescu, Cristina Popescu Russu, Vlad Cioroiu
15.04. – 15.07.2019

SUPRAINFINIT Gallery
Fabrica Sinatex
Strada Popa Nan nr.82, etaj 2, Bucureşti
http://www.suprainfinit.com

Eugen Roşca – „Recent Works" – pictură
22.03. – 13.04.2019

„Becoming my Extinction" – arte vizuale
Artişti: Apparatus 22, Ştefan Bertalan, Vlad Brăteanu, The Bureau of Melodramatic Research, Vlad Nanca, Pandele Pandele, Larisa Sitar, Mihaela Vasiliu
06.06. – 03.08.2019

418 Contemporary Art Gallery
Strada Portului nr. 68, 270190, Cetate, Dolj, România
www.418gallery.com

Ştefan Radu Creţu – „Unknown Creatures" – instalaţie, sculptură, video
Curatoare: Victoria Dejaco
02.06. – 01.09.2019

Biblioteca Națională a României
Bulevardul Unirii nr.22, sector 3, Bucureşti

„la românească, reper istoric şi actualitate perenă"
Atelier maraton cu ocazia Zilei universale a iei româneşti şi a Sărbătorii Sânzienelor
Coordonatoare: Dana Panighiant
21.06. – 24.06.2019 / Ludoteca „Apolodor din Labrador", A-M-01, Mezanin

Centrul Cultural al Municipiului Bucureşti – Gabroveni
ARCUB
Str. Lipscani 84 - 90
Str. Gabroveni 50 – 53, Bucureşti

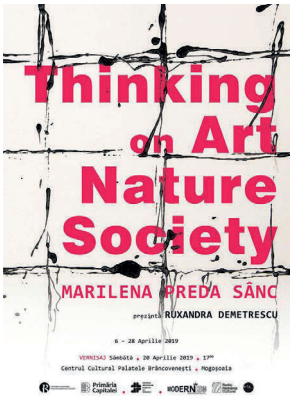
Emil Ciocoiu – „UNI-Versum" – pictură
Curator: Marius Tiţa
05.12.2018 – 03.01.2019

Ana Bănică – „O retrospectivă din dragoste" – pictură
Curatoare: Ioana Ciocan
Arhitect: Attila Kim
26.02. – 07.04.2019

Alexandru Rădvan –„Cea mai bătrână zi" – pictură
Curatoare: Ioana Ciocan
Arhitect: Attila Kim
14.05. – 23.06.2019

Centrul Cultural Palatele Brâncoveneşti
Str. Valea Parcului nr. 1
077135 Mogoşoaia
www.palatelebrancovenesti.ro

Marilena Preda Sânc – „Thinking on Art Nature Society" – pictură
Curatoare: Ruxandra Demetrescu
06.04. – 28.04.2019 / parterul Palatului



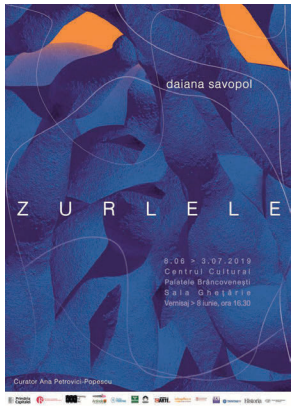
„Aqua Alta"
Artişti: Anca Bodea, Olya Dubatova, Alexandra Mureşan, Ioana Sisea, Iulia Toacaci
Concept: Anca Bodea
Curatoare: Ana Maria Negoiţă
04.05. – 30.05.2019 / parterul Palatului

„Best Off "
Premiile Salonului Sticlei 2019, 2018, 2017 şi invitaţi
Artişti: Ana Bradu, Lucian Butucariu, Cristian Cernăţeanu, Vladimir Cioroiu, Cristina Iliescu, Ana Maria Maioru, Cătălin Hrimuic, Alexandra Mureşan, Dan Popovici, Ioana Stelea, Ştefan Szabo, Mihai Ţopescu, Gabriela Elena Velea
Curatori: Vladimir Cioroiu, Ioana Stelea
11.05. – 30.05.2019 / Cuhnia

„Atelier de pictat irişi"
25.05. – 26.05.2019
08.06. – 09.06.2019

„Prinţesa Elisabeth Bibescu - aşa cum a fost"
Conferinţa: Lia Brad Chisacof
25.05.2019 / Sala Scoarţelor

Daiana Savopol – „Zurlele"
Curatoare Ana Petrovici Popescu
08.06. – 03.07.2019 / Gheţărie



Vladimir Cioroiu – „Amprente" – sticlă
06.07. – 31.07.2019 / Gheţărie

UNAgaleria

Temporar spaţiu expoziţional al Universităţii Naţionale de Arte din Bucureşti
Str. Băiculeşti nr.29, sector 1 (CFP)

„GRAFICA"
Expoziţie cu lucrările de licenţă, clasa Lector univ. Anca Boeriu, asistentă Ioana Ciocan şi clasa Conf.univ. Stela Lie, asistentă Carla Duschka
02.07. – 01.08.2019

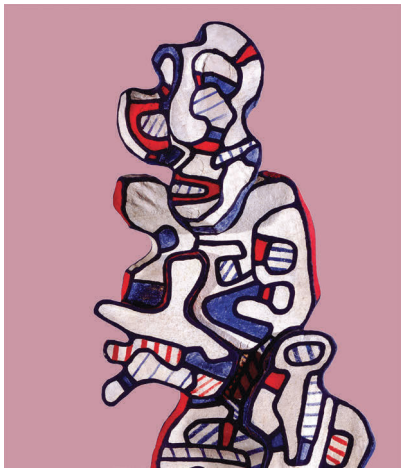
Muzeul Naţional de Artă Contemporană

Str. Izvor 2-4, Palatul Parlamentului, aripa E;

MNAC Anexa, Calea Moşilor nr. 62-68, Bucureşti / www.mnac.ro
facebook.com / mnacbucharest
„Anti -instagram"
Artişti: Alexandra Apeţean, Luisa Balaban, Octavia Bortişcă, Dalesia-Ariadna Cozoric, Ilie-Nicuşor-Gabriel Horvath, Ionuţ-Andrei Martalog, Dragoş-Andrei Mîndrilă, Macrina-Maria Moldovan, Andrei-Olivian Movileanu, Iris Nedeia, T heodor-Cristian Niculae, Irina Novac, Sara-Patricia Pongrac, Iuliana-Alexandra Radu, Patricia-Ioana Sas, Andrada-Teodora Ţiganea
Concept: Pavel Sterec, Petra Dobruska
03.04. – 14.04.2019

Yvonne Hasan (1925 – 2016)
Curator: Adrian Buga
Coordonator MNAC: Mălina Ionescu
19.04. – 16.06.2019 / etaj III

„Renault şi arta, o istorie vie, 1967 – 2019". Expoziţie organizată în cadrul Sezonului România- Franţa
Artişti: Yaacov Agam (IL), Arman (FR), Pol Bury (BE), Robert Doisneau (FR), Jean Dubuffet (FR), Errò (IS), Wen Fang (CN), Ange Leccia (FR), Jean-Baptiste Lorthiois (FR), Roberto Matta (CL), Henri Michaux (BE/FR), Juan Mirò (ES), Angela Palmer (GB), Georges Poncet (FR), Arslan Sukan (TR), Jean Tinguely (CH), Victor Vasarely (HU/FR), Heidi Wood (AU/FR)
Curator: Ann Hindry
19.04. – 20.07.2019 / parter



„Organic Proxy" – performance
Artişti în interacţiune: Dorin Cucicov, Alina Rizescu, Adrian Tăbăcaru, Bogdan Ceangu, Emil Dragan, Maria Năstase, Octavian Albu
Livecoding: Dorin Cucicov, The Journey
Performance live la pian cu vizualizări animate: Adrian Tăbăcaru
19.04. – 19.05.2019 – Sala Auditorium

Raphaël Zarka – „Gnomonica"
Curatoare: Ioana Mandeal
Asistent de proiect: Ronan Le Creurer
19.04. – 18.08.2019 / Sala Auditorium, Aripa E4

Sorin Neamţu – „Neutrasomni"
Curator: Călin Dan
Asistent curator: Sandra Demetrescu
19.04. – 29.09.2019 / Aripa E4

„Griviţa 53"
MNAC sprijină actorii din teatrul independent și inițiativa teatrului Griviţa53 – primul teatru construit colectiv: Gheorghe Fikl, Francisc Chiuariu, Dan Perjovschi, Murivale, Oana Pellea, Maia Morgenstern, Horaţiu Mălăiele, Alexandru Tomescu, Alex Gavan, Ivan Patzaichin, Mirela Trăistaru, Iuliana Vilsan, Marius Manole, Mihai Dobrovokschi și Chris Simion – Mercurian
Organizator: Fundația Calea Griviței
15.05. – 26.05.2019

„Poster Jam Showcase" – design
Proiect lansat de trei designeri români (Andrei Grosu, Artemisa Pascu si Andrei Turenci) care are ca scop promovarea afişului ca instrument de comunicare.
Artiști / designeri: Alexandra Iliesco (RO), Andrei Nicolescu (RO), Andrei Ogradă (RO), Andrei Reg (RO), Any Studio (DE), Aude Bernardet (FR), Barry Timmer (NL), Carilla Karahan (TR), Carlos Boca (BR / USA), Cătălin Mărgărit (RO/UK), Chris Page (UK), Curcă Roberta (RO), Daniel Bere (RO/ES), Diana Grigore (RO), Dragoș Boțcău (RO), Dragoș Gavrilă (RO), Inês Santos (PT), Jérôme Bizien (CH), Joscha Brüning (DE), Juan Bautista Espíndola (AR), Kamil Rekosz (PL), Leif Diefenthaler (DE), Linus Lohoff (ES), Lukáš Jung (CZ), Manuel Tejero García (ES), Marius Lascu (RO), Matthew Tomlinson (UK), Rodrigo Lamela Sanfacundo (ES), Sebastian Lou (DE), Sebastian Pren (RO), Stefano Lucchetti (IT), Studio VolB (ES), Thomas Stempel (DE), Valerio Zanni Bertelli (IT)
Curator: Mihai Zgondoiu
18.05. – 16.06.2019 / Aripa E4 / Cafeneaua

MNAC Noaptea Muzeelor 2019
18.05.2019

Gheorghe Dumitru Gorzo
Curator: Silviu Pădurariu
02.06. – 29.09.2019 / Aripa E4

„Queer. Istorie recuperată – Bucharest Pride 2019
O primă expunere publică a unei selecții de lucrări din colecția viitorului Muzeu al Istoriei și Culturii Queer din România.
Curatori: Adrian Buga şi Sandra Demetrescu
Consultant: Florin Buhuceanu
19.06. – 30.06.2019 / Aripa E4

Muzeul Național al Țăranului Român
Şoseaua Kiseleff nr. 3, setor 1, Bucureşti
www.muzeultaranuluiroman.ro

Grupul F7 – „La vie en...pink" – fotografie, pictură, instalaţie video, performance
Artiştii care fac parte din Grupul F7: Nicoleta JutkA, Irinel Anghel, Anca Irina Lefter, Dana Dociu, Maria Butnaru, Johanna Weigel şi Roxana Stângaciu
04.07. – 14.07.2019 / Sala Acvariu

Zaharia Cuşnir – „Aşa văzut-a Zaharia – improvizaţii într-o lume captivă" – fotografie
27.06. – 18.08.2019

Muzeul Național de Artă al României
Calea Victoriei nr 49
www.mnar.arts.ro

„Corneliu Baba. Confesiuni: 1944 - 1965"
24.04 – 15.06.2019 / Galeria Naţională a MNAR, parter

„Eli Lotar (1905 – 1969)" – fotografii, filme, pagini din cărţi, scrisori
Expoziţie retrospectivă închinată creaţiei fotografului şi cineastului francez de origine română, Eli Lotar (Eliazar Lotar Teodorescu), fiul poetului Tudor Arghezi; eveniment în cadrul Sezonului cultural Franţa - România 2019.
Coordonator Ion Cristescu
18.04. – 14.07.2019 / Muzeul Colecţiilor de Artă

„Specii de Spaţii" – artă contemporană
Expoziţia face parte din programul „Tururi ghidate"
20.06. – 14.07.2019 / Galeria Naţională a MNAR, parter

Muzeul Național Cotroceni
Bdul Geniului numărul 1, sector 6, Bucureşti

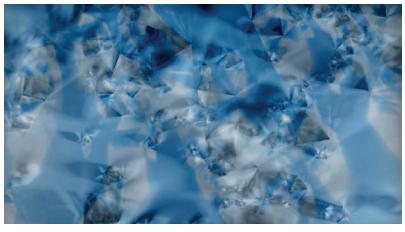
„Salonul Artelor Decorative 2019" - ediţia a VII-a
Curatori: Georgiana Cozma şi Cosmin Năsui
12.04. – 09.06.2019

„Aici – Acolo. Dialog despre libertate"
Festivalul culturii românilor de pretutindeni
22.05. – 26.05.2019

Muzeul de Artă Recentă (MARe)

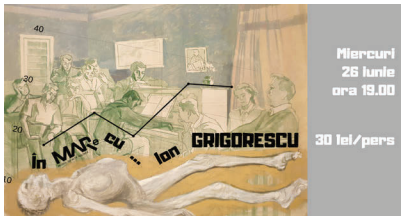
Bdul Primăverii nr. 15, sector 1, Bucureşti
Primul muzeu privat de artă din România- dupa Muzeul Simu, în 1910

Tomas Ruff – „Photophilia"
Curator: Erwin Kessler
07.05. – 02.09.2019



„Fete de vis: idealul feminin în arta românească, de la Nicolae Grigorescu la Ion Grigorescu"
Artişti: Theodor Aman, George Anghelescu, Nina Arbore, Vioara Bara, Ana Bănică, Ion Bârlădeanu, Anca Benera, Traian Bilţiu – Dăncuş, Michele Bressan, Codruţa Cernea, Irina Codreanu, Nicolae Comănescu, Suzana Dan, Lucia Dem. Bălăcescu, Ştefan Dimitrescu, Dumitru Gorzo, Ion Grigorescu, Bela Grünwald, Max Hermann, Maxy, Carol Hübner, Marcel Iancu, Regina Ionescu, Iosif Iser, Mi Kafchin, Jozsef Klein, Kimon Loghi, Hans Mattis Teutsch, Florin Mitroi, Ivana Mladenovic, Anca Mureşan, Imre Nagy, Dimitrie Paciurea, Theodor Pallady, Jules Perahim, Mişu Popp, Anamaria Pravicencu, Adrian Preda, Magdalena Rădulescu, Mircea Roman, Lia Szasz, Mircea Suciu, Francisc Şirato, Nicolae Tonitza, Ştefan Ungureanu, Ioana Ursa, Ecaterina Vrana, Victoria Zidaru
Curatori: Iuna Şerban şi Erwin Kessler
27.03. – 15.09.2019

„În MARe cu Ion Grigorescu"
26.06.2019



Muzeul Naţional al Literaturii Române

Calea Griviţei nr. 64 – 66, Bucureşti

„Cartea mea de aduceri aminte" – cărţi obiect
Coordonatoare de proiect: Aurora Kiraly şi Valentina Iancu
18.06.2019 / Casa memorială Anton Pann

„Biserici demolate. Un deceniu întunecat (1977 – 1987)" – panouri fotografice
Curatoare: Anca Beatrice Todireanu
05.06. – 28.06.2019 / Holul Bibliotecii Academiei Române

Muzeul de Artă Modernă şi Contemporană Pavel Şuşară
Intrarea Viitorului nr.4, Bucureşti
Dalina Bădescu – „Tot"
Curator: Pavel Şuşară
13.06. – 12.08.2019

Palatul Parlamentului

Sala de expoziţii Constantin Brâncuşi
Str. Izvor nr. 2- 4

„Ambientale 2019"
Expoziţia Licenţa şi Arte Textile Ambientale
Coordonatoare: Daniela Frumuşanu
04.06. – 30.06.2019

Teatrul Naţional Bucureşti

B-ul Nicolae Bălcescu nr 2, sector 1, Bucureşti
www.tnb.ro

„Generations" – arte vizuale
Expoziţie organizată de Fundaţia Umanitară „Mihai Gîtlan"
Artişti: Ion Gîtlan, Andreea Gherghel, Alexandra Teacă, Paula Craioveanu, Rareş Kerekes, Laurenţiu Midvichi, Raluca Şerban, Ammar Alnahaas, Liviu Brezeanu, Elena Surdu Stănescu
Coordonatoare: Laura Gîtlan
03.06. – 03.07.2019 / Foaierul Media, aripa Tudor Arghezi

„Salonul Fotografului Roman" – editia a VI-a
07.06. – 07.07.2019 / Foaierul Media

„Reflexii vizuale" – grafică, pictură, sculptură, ceramică şi instalaţii
Expoziţia cadrelor didactice de la Facultatea de Arte şi Design din cadrul Universităţii de Vest din Timişoara.
Artişti: Vică Adorian, Dacian Andoni, Daniel Apostu, Eugen Barzu, Călin Beloescu, Constantin Catargiu, Dana Catona, Daniela Constantin, Cristina Daju, Laura Duduleanu, Matei Gaşpar, Victor Gingiu, Gloria Grati, Alexandru

Jakabhazi, Gabriel Kelemen, Rudolf Kocsis, Adriana Lucaciu, Ioan Pop, Liliana Popa, Smaranda Moldovan, Andreea Palade Flondor, Andrei Părăușanu, Bogdan Rața, Cristian Sida, Mihai Zgondoiu.
18.06. – 30.09.2019 / Foaierul Sălii Mici

BRAȘOV

Galeria „Amfitryon de la Patria"

Nicu Barb – pictură
Curator: Nicolae Ioan Vrâncean
25.04. – 25.05.2019

BISTRIȚA

Complexul Muzeal Bistrița Năsăud

Str. General Grigore Bălan nr. 19, Bistrița
http:// www.complexulmuzealbn.ro

„Pictură abstractă"
Artiști: Silvia Cambir, Anton Lazăr, Lucia Piso, Margareta Nemeș, Leonid Elaș, Teodor Harșia, A. A. Ciucurencu, Aurel Nedel, Mihai Bandac, Florin Niculiu, Florin Ciubotaru, Ion Dumitriu, Teodor Moraru, Ion Bănulescu, Șerban Gabrea, Lucian Cioată, Marin Gherasim, Florin Mitroi
19.04. – 15.05.2019

„Fecioarele înlăcrimate ale Transilvaniei"
Expoziție dedicată icoanelor Maicii Domnului, ce au lăcrimat de-a lungul vremii
20.05. – 16.06.2019

Sever Moldovan – „Burgul privit prin linie și culoare" – pictură
Curator: Alexandru Gavrilaș
20.07. – 18.08.2019

Muzeul de Artă Comparată Sângeorz-Băi

Str. Republicii nr.68, Sângeorz- Băi

„În jurul cămășii" - ediția a III-a
Expoziție în cadrul proiectului "Formă și dialog"
Artiști: Dany-Mladen Zărnescu, Claudia Tache Veeyhividangan, Raul Ștef, Ioan Augustin Pop, Igor Scerbina, Theodor Pelmuș, Dan Palade, Silviu Oravitzan, Andor Komives, Răzvan Ionescu, Ingo Glass, Marin Gherasim, Nicolae Fleissig, Suzana Fântânaru, Ion Dumitriu, Maxim Dumitraș, Miron Duca, Gabriela Culic
14.06. – 15.08.2019

CLUJ

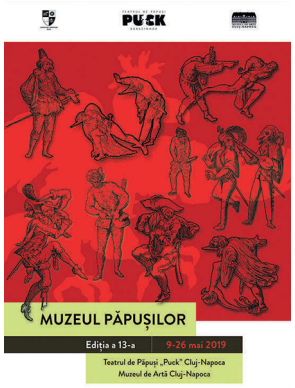
Muzeul de Artă Cluj Napoca

Piața Unirii nr. 30,
400098 Cluj – Napoca
www.macluj.ro

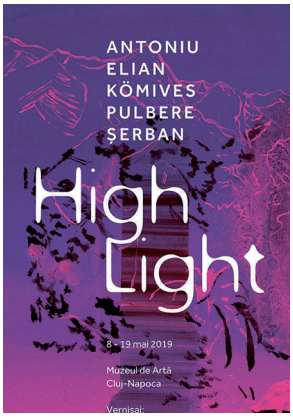
„Abstracții metafizice" – pictură
Curatoare: Ioana Filipescu
10.04. 28.04.2019

„Beyond the Frame" – fotografie
03.04. – 15.04.2019

„Muzeul păpușilor" – ediția a XIII-a
09.05. – 26.05.2019

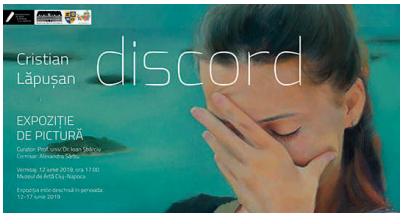


„High Light" – pictură
Artiști: Ioana Antoniu, Elian, Andor Kömives, Radu Pulbere, Radu Șerban
Curator: Florin Gherasim
08.05. – 19.05.2019



„87 Young Artists" – pictură
06.06. – 09.06.2019

Cristian Lăpușan – „Discord" – pictură
Curator: Ioan Sbârciu
Comisar expoziție: Alexandra Sârbu
12.06. – 17.06.2019



„Abstract" -pictură
Artiști: Gagyi Botond, Mihai Gules,

Oana Năstăsache, Leonardo Silaghi şi Nicoleta Tarcea
Curator: Dan Breaz
Coordonator: Ioan Sbârciu
04.07. – 15.07.2019

Matei Agachi – „Lumina de dincolo" – fotografie
03.07. – 21.07.2019

GALERIA „CASA MATEI"
Str. Matei Corvin nr. 6

„Expo Maraton 2019, ediția a IX-a"
Artişti: Dumitrașcu Călin-Ștefan, anul III, pictură – „Aether" & Vanessa Singenzia, anul III, ceramică-sticlă-metal – „Stage Playground" (07.05.2019); Feidi Georgiana, anul I master, foto-video – „Visible in in-visible" & Blaj Ionela, anul II master, pictură – „Harlequin" (09.05.2019); Cătălin Tăvală, anul I master, grafică – „Overturned" & Heidi-Ștefania Tradnik, anul II master, sculptură – „States of Mind" (14.05.2019); Vasilescu Alexandra, anul II, grafică – „Ephemeridae" & Șonfălean Maria - Laura, anul II master, pictură – „Obsesia obstacolului" (16.05.2019); Chițimuș Costel, anul III, pictură – „361.068 ha" & Hîngan Andrei, anul II, foto-video – „Im-Previzibil" (21.05.2019); Andacs Robert, anul II master, pictură – „Where Did All People Go?" & Ureczki-Lázár Melinda, anul III, grafică – „Exi(s)t" (23.05.2019); Szekely Sevan, anul I master, pictură – „Ce văd jaluzelele londoneze?" & Bartus Csilla, anul I master, grafică - „BRAINST@RM" (28.05.2019); Pop Adriana Mihaela, anul III, grafică – „Elusive" & Fodor Marius, anul II master, pictură – „CLUJ 24/7" (30.05.2019)
07.05. – 31.05.2019

GALERIA QUADRO
Str. Samuil Micu nr.7, Cluj- Napoca

Ion Vlasiu – „Poveste cu năluci" – sculptură
26.04. – 23.05.2019

YOUNG ACTIONS AND ABSTRACTIONS ARTISTS STUDIO
Str. Horea nr 5, ap. 22, etj.2

Tăietzel Ticălos – „Inhuman Mistress" – proiect 3D
28.05. – 28.06.2019

FABRICA DE PENSULE
spaţiu de artă contemporană
Str. Henri Barbusse 59-61. Cluj Napoca, 400616
http://fabricadepensule.ro/en

GALERII

LATERAL ARTSPACE
etaj I
www.lateralartspace.com

APPARATUS 22 – „To the reading Room. We applied ourselves to Mid-Air visits" – instalaţie video
19.04. – 12.06.2019

GALERIA PILOT
etaj I, cladirea din curte

„Glossary of Distant Narratives"
Artişti: Ovidiu Anton, Andrea Bellu & Matei Bellu, Larisa Crunțeanu, Andreea Faciu, Istvan Laszlo, Raluca Popa
Coordonatori: Răzvan Anton, Cristina Curcan, Mihai Iepure-Górski
30.05. – 05.06.2019

CENTRUL DE INTERES SPAŢIU DE ARTĂ CONTEMPORANĂ
Str. Fabricii de Chibrituri nr. 9, 400254 Cluj Napoca

GALERII

BAZIS CONTEMPORARY
www.bazis.ro

Alexandru Rădvan – „Partner for the Abyss" – pictură, scuptură

Anaid Art Gallery (Berlin) în colaborare cu Bazis Gallery
Curatoare: Diana Dochia
07.05. – 15.06.2019

Dmitry Kawarga – „Norilsk Substance"
20.06. – 12.08.2019

BAZIS PROJECT SPACE
etaj 1

Daniel Nagy – „S.P."
20.06. – 20.07.2019

BARIL
etaj 4
http://www.baril.ro

Mihai Plătică – „Pillars of Creation"
03.04. – 15.05.2019

Johannes Wald – „Forming a self"
În colaborare cu Daniel Marzona Gallery, Berlin
31.05. – 13.07.2019

CAMERA
https://www.facebook.com/cameracluj/

Jurriaan Löwensteyn – „No light" – fotografie
31.05. – 01.07.2019

CAMERA Project
etaj 1

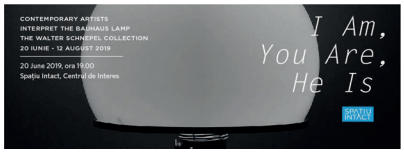
Robert Somogyi – „(in)direct" – fotografie
20.06. – 15.07.2019

SABOT
etaj 4
www.galeria-sabot.ro

Alex Mirutziu – „The unnerving inches of being"
31.05. – 10.07.2019

INTACT

„I Am, You Are, He Is"
Artişti contemporani interpretează „Bauhaus Lamp"
Colecţia Walter Schnepel
20.06. – 12.08.2019



Sopa Flora – „L' Atelier: Mes Enregistrements Sonores"
20.06. – 05.07.2019 / etaj 1

GALERIA NANO
etaj 1

Silviu Ciora – „Epura"
20.06. – 13.07.2019

NON+ULTRA
etaj 1

Martijn in 't Veld – „Sunny Side Up"
20.06. – 20.09.2019

A+ PROJECT SPACE
etaj 1

„Five (Alleged) Artists"
Artişti: Daniela Ciolomic, Augusta Cuc, Melitta Erzsébet Karácsony, Christine Ribstein, Maria Stoica
Proiect: Carlo Caloro in colaborare cu art Q13, Roma, Italia
Curatoare: Giuliana Benassi
20.06. – 30.06.2019

CRAIOVA

MUZEUL DE ARTĂ CRAIOVA
Calea Unirii, nr.15

Marcel Bunea – „Tăceri articulate" – pictură
Curator: Cătălin Davidescu
17.05. – 06.07.2019

GALAŢI

MUZEUL DE ARTĂ VIZUALĂ GALAŢI
Str. Tecuci nr. 3
www.mavgl.ro

„Valori patrimoniale II" – pictură
26.06. – 25.07.2019

IAŞI

TRANZIT.RO - IAŞI
B-dul Primăverii nr. 2, et.7
cod 700264, Iaşi
www.ro.tranzit.org

Andrei Timofte – „Peretele de calciu al unui mic burghez" – performance, instalaţie
01.03. – 30.05.2019

BORDERLINE ART SPACE
Belvedere nr. 18, Iaşi, 700555
www.borderlinespace.com

Ciprian Ciuclea – „Singulatatea aproximativă" – fotografie
Curator: Cătălin Gheorghe
Credite foto: Robert Bouariu
07.03. – 12.04.2019

Roxana Savin – „Ficţiune şi personajele vieţii" – fotografie
Curatoare: Sona Stepanyan

Credite foto: Robert Bouariu
15.04. – 30.05.2019

GALERIA DANA
Str. Profesor Petru Cujbă nr. 17, Iaşi

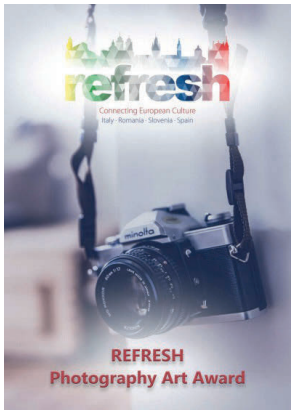
Atena Elena Simionescu – „Remember" – gravură, desen
20.05. – 26.06.2019

GALERIA „APARTE"
Spaţiul de la Universitatea Naţională de Arte "George Enescu" Iaşi

„DOMESTIC" – fotografie şi sculptură
Expun studenţii: Alexandra Asaftei Ionela-Mălina Dumitriu, Maria-Mirabela Maftei Mariia Monika, Vlăduţ Radu, Mădălina Ungurea-nu, Alexandru Ionuţ, Ursache Vlad Zugrăvel
Coordonatoare: Lavinia German
17.06. – 20.06.2019

COMPLEXUL MUZEAL NAŢIONAL „MOLDOVA" – MUZEUL DE ARTĂ
Piaţa Ştefan cel Mare şi Sfânt nr.1, Iaşi

„Refresh – Photography Art Award" – fotografie
"REFRESH – Young Art(ist)s Refreshing Heritage Sites" este un proiect in cadrul Anului Patrimoniului Cultural European 2018
21.03 – 30.09.2019



„Poloneze şi romănce care au schimbat lumea"

05.04. – 12.05.2019 /
Muzeul Unirii
Christopher Castle – „From the shadow to the light" – gravură, grafică
28.05. – 14.07.2019

Cristian Ditoiu – „Ecleraj – Friza LXXXIV" – pictură
04.06. – 25.06.2019

„Grup 4 +" – pictură, grafică, sculptură
Artişti: Dumitru Bostan, Mihail Gavril, Niculai Moroşan, Mihail Voicu
15.05. – 09.06.2019

„Artă feminină contemporană" Lucrări realizate de artiste, membre ale Asociaţiei Femeilor Creatoare în Arta Plastică Românească şi ale UAP din România.
02.05. – 31.05.2019

Rodica Xenia Constantin – pictură
07.05. – 31.05.2019

Dorin Baba – „Augmented Reality" – pictură
18.05. – 31.05.2019

Virgil Scripcariu – „Întâlnire" – sculptură
26.06. – 15.07.2019 /
galeria ARTEP şi Muzeul de Artă

„Portrete în Balcani: Rădăcini post-moderne" – artă contemporană
Expoziţie în cadrul Festivalului de Artă Balcanică
Curatori: Andreea Foanene (România), Georgia Kourkounaki (Grecia) şi Yorgos Taxiarchopoulos (Grecia)
27.06. – 28.06.2019

ORADEA

Galeriile CAROL
Str. Czaran Gyula nr.9, Oradea

Liviu Mihai – „Lost Paradise" – pictură
Curator Raluca Băloiu,
06.06. – 31.07.2019

SIBIU

Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal, Sibiu
Str. Tribunei nr.6, Sibiu

Szabó Timea – „Temporary Shelters" – fotografie
Curatoare: Alexandra Gălăbuţ
06.03. – 07.04.2019

Boleslaw Biegas – „Când arta întâlneşte politica" – fotografie
Curator: Piotr Sarzińsky
Coordonator: Alexandru Sonoc
23.03. – 02.06.2019 / Casa Albastră, Sala Multimedia

Rita Schuerweghs & Ilie Cioarta – Confesiuni politice" – sculptura, pictura
Curator: Robert Strebeli
11.04. – 27.04.219

„KABUKI" – stampe japoneze
Artişti: Torii Kiyonaga (1752-1815), Kitagawa Utamaro (1753? - 1806), Toyokuni I (1769-1825), Toyokuni III Kunisada (1786-1865), Hiroshige (1797-1858), Kuniyasu (1794-1832)
Şcolile: Shinsho (1726-1792), Shunkko (1743 - 1812), Shuntei (1770-1820) etc.
Curator: Alexandru Constantin Chituţă
12.04. – 30.06.2019 / Cabinetul de cartografie

TIMIȘOARA

JECZA Gallery
Calea Martirilor 51/45,
300774, Timişoara
www.jeczagallery.com
http://jeczagallery.blogspot.com

„The Veil – The Unpleasant Show"
Artişti: Ana Adam, Apparatus 22, Dona Arnakis, Olga Chernysheva, Constantin Flondor, Ioana Nemeş, Mirela Moscu, Mircea Popescu, Diana Popuţ
18.04. – 07.06.2019

Ioana Sisea – „Amândoi suntem de vină, dar mai mult tu" – ceramică
Curatoare: Carmen Casiuc
29.06. – 06.09.2019

GALERII DE ARTĂ CONTEMPORANĂ ROMÂNEȘTI DIN STRĂINĂTATE

(APRILIE – IUNIE 2019)

TÂRGU MUREȘ

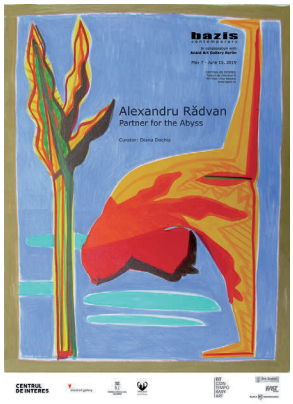
MUZEUL JUDEȚEAN MUREŞ - MUZEUL DE ARTĂ
Piaţa Victoriei nr 1, Târgu Mureş

„Războiul tranşeelor" – fotografie, documente
Marele Război din perspectiva arheologiei aeriene
Expoziţie realizată în colaborare cu Universitatea din Pécs (Ungaria)
01.05. – 31.12.2019

BERLIN

ANAID ART GALLERY
Joachimstraße 7,
10119 Berlin, Germania
www.anaidartgallery.com

Alexandru Rădvan – „Partner for te Abyss" – pictură, sculptură
Anaid Art Gallery în colaborare cu Bazis Gallery (Cluj)
Curatoare: Diana Dochia
07.05. – 15.06.2019 / la Bazis



PLAN B GALLERY
Potsdamer Strasse 77 - 87,
Building G, Second Backyard

Ciprian Mureşan – „An Opera for Animals" – instalaţie
23.03. – 09.06.2019 / Art Basel

Ciprian Mureşan & Şerban Savu – „L'atelier sans fin" – pictură, sculptură, video
03.04. – 01.07.2019 /
Centre Pompidou

Horia Damian (1922 – 2012) – artă vizuală
26.04. – 15.06.2019

BOCHUM

KUNSTART PROJECT GALLERY
Vormholzstraße 14b
44801 Bochum, Germania

KunstART este singura galerie din Regiunea Ruhr care promovează, în Germania, arta contemporană românească.

LEIPZIG

ANCA POTERAŞU la SPINNEREI GALLERIES
Spiennereistrasse 7, 04179, Leipzig, Germania

Galeria Anca Poteraşu este invitată să funcţioneze în acest spaţiu pe perioada septembrie 2018 – august 2019.

Larisa Crunţeanu – „Keep Forgetting To Forget Me" – foto video
06.04. – 11.05.2019

Stoyan Dechev – „Event Horizon" – fotografie
Curatoare: Lavinia Diniz
18.05. – 22.06.2019

MÜNCHEN

STEFAN VOGDT – GALERIE DER MODERNE
Kurfürstenstrasse 5, 80799
München, Germania
www.galerie-vogdt.de
Mats Bergquist – obiect
23.05. – 04.07.2019
418 Contemporary Art Gallery
München

Vincenţiu Grigorescu – „Geometrie Casuali" – pictură
Curatoare: Joana Grevers
18.04. – 18.09.2019

CHIȘINĂU

CENTRUL EXPOZIȚIONAL "CONSTANTIN BRÂNCUŞI"
Bul Ştefan cel Mare şi Sfânt nr.3,
Chişinău, Republica Moldova

„Salonul de primăvară"
04.04. – 21.04.2019
„Hristos a înviat" – artă religioasă
11.04. – 01.05.2019

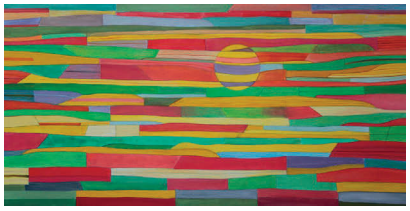
Eduard Conencov – „Zbor" – pictură
06.06. – 23.06.2019

„Recviem" – artă contemporană
27.06. – 14.07.2019

VIENA

FIVE PLUS ART GALLERY
Argentinierstraße 41
1040 Viena, Austria
www.fiveplusgallery.eu

Vasile Sacra – „Viziuni tectonice" – pictură
05.04. – 19.04.2019



Bogdan Molea – „Concept ad Creation"
24.04. – 19.07.2019

GALERIA 12-14 CONTEMPORARY
Schleifmühlgasse 12-14
A-1040 Viena, Austria

Michael Koch – „Ready or Not" – pictură
06.04. – 27.04.2019

Caroline Haberl & Mira Klug – „Doch geteilt" – fotografie, video, obiect
Curator: Werner Jakits
13.05. – 30.05.2019

Cornelia Dorfer & Lily Lake – „Sandvischul tău e pesmetul meu" – instalaţie video
05.06. – 25.06.2019

LOS ANGELES

MIHAI NICODIM GALLERY
571 South Anderson Street,
Los Angeles CA, 90033, U.S.A
www.nicodimgallery.com

Mi Kafchin – „Chemtrails" – pictură, desen, obiect
20.04. – 01.06.2019

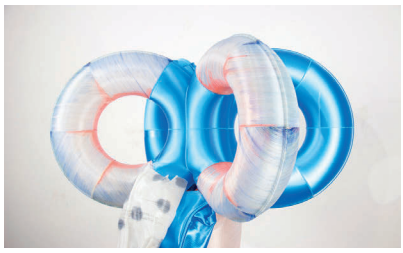
NEW YORK

SLAG Gallery
56 Bogart Street, Ground Floor,
Brooklyn, New York 11206, U.S.A
www.slaggallery.com

William Buchina – „Between Objects & Actions" – pictură
15.03. – 14.04.2019

„The Practice of Everyday Life" – pictură, instalaţii
Artişti: Nina Bellucci, Todd Bienvenu, Matt Bollinger, Dawn Clements, Josephine Halvorson, EJ Hauser, Sharon Horvath, Sharon Madanes, Sangram Majumdar, Leeza Meksin, Walter Price
18.04. – 19.05.2019

Adam Brent – „Preserver" – pictură
24.05. – 23.06.2019



Yumiko Ono – „Utopia" – instalaţie
28.06. – 28.07.2019

EXPOZIȚII ORGANIZATE DE I.C.R.

(APRILIE – IUNIE 2019)

ACADEMIA DI ROMANIA

Piazza José de San Martin, 1
-00197 Roma
www.accadromania.it

Ion Sălişteanu – pictură
Expoziţie retrospectivă,
90 de ani de la naştere
25.03. – 25.04.2019

„Pe muchie de cuţit"
Expoziţia unui grup de absolvenţi (promoţia 1999) ai Academiei de Artă din Bucureşti, formaţi sub coordonarea profesorului Florin Mitroi
Artişti: Suzana Dan, Irina Florescu, Virginia Georgescu, Dumitru Gorzo, Viorel Grigore, Adrian Lulciuc, Alexandru Papuc, Emilia Persu şi Alexandru Rădvan
02.05. – 28.05.2019

„Spazi Aperti"
Expoziţia colectivă a artiştilor rezidenţi ai academiilor şi institutelor culturale străine din Roma
31.05. – 12.06.2019

BEIJING

Galaxy SOHO, Corp A, 10125-10127
Aleea Xiao Paifang, nr. 7A, Districtul Dongcheng,
Beijing, cod poştal 100010
http://www.icr.ro/beijing/

Carmen Emanuela Popa – „CHINA Meets ROMANIA. Future Folk" – design vestimentar
Evenimentul marchează două evenimente importante ale anului 2019, preluarea Preşedinţiei Consiliului Uniunii Europene de către România şi împlinirea celor 70 de ani de relaţii diplomatice neîntrerupte şi 15 ani de la lansarea Declaraţiei Parteneriatului Amplu de Prietenie şi Cooperare dintre Romania si R. P. Chineză.
Initiator: Organizatia Alumnus Club pentru UNESCO
11.04. – 20.06.2019 /
Sala de Expoziţii Anhui Weirui Qiche din Hefei

ICR BERLIN

Reinhardtstr. 14, 10117 Berlin, Deutschland
www.rki-berlin.de

Doru Nuţă – „The future last supper" – instalaţie
Curatoare: Cristina Simion
09.05. – 06.06.2019

„Transilvania retouched. A matter of landscape and representation" – arte vizuale

Artiști: Aladár Garda, Anca Benera & Arnold Estefan, Zsolt Fekete, Elekes Károly, Kovács Lehel, Mircea Nicolae, Radu Băieș, Kisspál Szabolcs
Curatoare: Daniela Duca & Virág Major
25.06. – 20.09.2019

ICR BRUXELLES

07 Rue Gabrielle/ Gabriellestraat 107
B-1180 Bruxelles/ Brussel
www.icr.ro/bruxelles/

Paul Neagu, Diet Syler, Felipe Cohen – arte vizuale
Participarea galeriilor 418 Gallery, Galeria Ivan şi Gaep la cea de-a 37 – a ediţie a târgului Internaţional de artă contemporană Art Brussels
25.04. – 28.04.2019 / Tour & Taxis

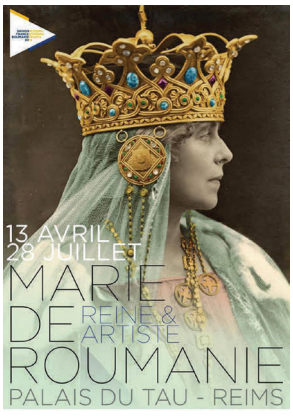
Florin Andreescu – „Maramureş, ţară veche, ţară nouă" – fotografie
Expoziţie dedicată României, ţară invitată de onoare la Ziua Europei
06.05. – 06.06.2019

ICR BUCUREȘTI

Aleea Alexandru 38,
011824, București
www.icr.ro

Dan Acostioaei – „Southern Constellations: Poetics of the Non- Aligned"
07.03. – 10.09.2019 / Muzeul de Artă Contemporană Metelkova, Ljubljana
„Marie de Roumanie, reine et artiste"
Expozitia prezintă obiecte din colecţia reginei Maria, precum: bijuterii, monograme, creaţii artistice generate de laitmotivul său "Per Amore ad lucem".

Comisar expoziţie: dr Diana Mandache
15.04. – 28.07.2019 / Muzeul Naţional de Istorie al României



„Eli Lothar (1905 -1969)" – fotografie
Expoziţie retrospectivă în contextul Sezonului România – Franţa
Coordonator program: Ioan Cristescu, Director MNLR
Curatori: Damarice Amao (Centre Pompidou) şi Pia Viewing (Jeu de Paume
18.04. – 14.07.2018 / Muzeul Colecţiilor de Artă Bucureşti

Tudor Banuş – „Delir controlat" – desen, ilustraţie de carte, pictură
Expoziţie itinerantă, retrospectivă
17.05. – 12.06.2019 / Muzeul de Artă Constanţa

Carmen Olteanu – „Măşti, păpuşi, marionete"
03.06. – 11.06.2019

„Un deceniu întunecat (1977 – 1987). Biserici demolate" – fotografie
Imagini de arhivă cu bisericile ordoxe demolate în Bucureşti
Curatoare: Anca Beatrice Todireanu
05.06. – 28.06.2019 / Biblioteca Academiei Române

„Fluide(s) 50 de desene la patru mâini franco-române"
Eveniment în cadrul Sezonului România- Franţa
Artisti: Ştefan Câlţia, Aurel Bulacu, Vlad Ciobanu, Ludmila Ionescu Grajdan, Anca Boeriu, Bogdan Andronic, Sofia Ovejan, Eugen Raportoru, Emilia Kiss, Răzvan Caratănase, Nicolae Alexi, Noël Bernard, Joël Bressard, Cécile Crest, Marie-Hélène Fabra, Michelle Lacoste, Sylvie Millot, Nicole Pessin, Margaux Salmi, Eric Demelis, Delphine Polin
Curatoare: Petra Petresco
11.05. – 01.06.2019

ICR BUDAPESTA

Izsó utca 5, 11 46 Budapest XIV, Magyarország
www.icr.ro/budapesta/

„Design without Borders", ediţia a VII-a Design without Borders este continuarea proiectului madein-hungary, un showcase anual al designului ungar timp de peste un deceniu, dar este şi urmarea firească a expoziţiilor MeeD, care prezenta designul autohton în context internaţional.
Artişti: Andrei Fenyo, Florin Lungu (13 x14 Studio), Agnes Lukacs (Agnes Lukas Studio), Andreea Batros şi Flavia Scrînteanu (Dare to rug), Ioana Ardelean (bijuterii)
Curatori: Szigeti Szilvia și Radnóti Tamás
31.05. – 23.06.2019

ICR BUDAPESTA
Filiala SEGHEDIN
6720 Szeged, Dugonics tér 2,
Magyarország
www.icr.ro/seghedin

ICR CHIȘINĂU

Str. Vlaicu Pârcălab 39, Chişinău,
Republica Moldova
www.icr.ro/chisinau

„Bienala Internaţională de Pictură 2019", ediţia a- VI-a
Participarea artiştilor din 27 de ţări (Armenia, Austria, Azerbaijan, Belarus, Cehia, Cipru, Ecuador, Franţa, Georgia, Germania, Grecia, India, Indonezia, Italia, Israel, Japonia, Lituania, Rep. Moldova, Mongolia, Polonia, România, Rusia, Spania, Suedia, SUA, Tunisia, Turcia, Ucraina) cu peste 152 de lucrări. Din România au fost invitaţi şapte artişti.
16.05. – 23.06.2019 /
Centrul Expoziţional „Constantin Brâncuşi"

ICR ISTANBUL

Siraselviler Cad. 21, Taksim,
Beyoglu,
34433, Istanbul, Turcia
www.icr.ro/istanbul

„Festival maraton al culturii europene"
Evenimente in cadrul Sezonului Ziua Europei
09.05. – 11.05.2019

„Bucureşti – oraş în matricea otoman - orientală
Expoziția cuprinde 24 de colaje, care fac referire la matricea otoman-orientală a orașului București și care exemplifică modul în care s-a format și a evoluat Bucureștiul.
Autor expoziţie: arh. Dan Lăcătuş
Curatori: dr. Cătălin D. Constantin și arh. Ionel Moţoc
18.05. – 31.08.2019

ICR LISABONA

Rua Dr. António Cândido, nº 18,
1050-076 Lisabona, Portugalia
www.icr.ro/lisabona

Mircea Albuţiu – „Amfitrionul" – fotografie
27.04. – 14.07.2019

„Călătoria Rinocerului. De la București la Lisabona via Nürnberg" – pictură, sculptură, fotografie, instalație și grafică

Artisti: Cristian Bădescu (pictură), Cristina Bolborea (obiect), Doina Botez (grafică), Laura Covaci (pictură digitală), Gabriela Cristu (pictură), Darie Dup (sculptură), Reka Csapo Dup (fotografie), Daniela Făiniș (porțelan), Suzana Fântânariu (grafică), Sofia Fränkl (grafică, obiect, instalație), Alina Gherasim (pictură), Ana Golici (pictură), Bogdan Hojbotă (sculptură), Ion Iancuț (sculptură), Petru Lucaci (pictură), Ștefan Pelmuș (pictură)
Curatori: Sofia Fränkl și Bogdan Severin Hojbotă
08.05. – 15.07.2019

„Nemţoi" – sculptură în sticlă
23.05. – 06.10.2019 / Muzeul Național al Caleștilor, Lisabona

ICR LONDRA

1 Belgrave Square, SW1X 8PH,
London
www.icr-london.co.uk

Alex Mirutziu & Piotr Krzymowski – „tête -à - tête & swombie" – instalaţii
Proiect inclus în programul Festivalului Zilele Patrimoniului Polonez
16.05.2019
Gheorghe Fikl – „Sfârşitul istoriei" – pictură
Curatoare: Gabriela Massaci
28.05. – 12.06.2019

ICR MADRID

Plaza de la Lealtad, 3, entreplanta dcha. 28014 Madrid
www.icr.ro/madrid

„România în Primul Război Mondial" – fotografie
Comemorarea a100 de ani de la încheierea Primului Război Mondial, în cadrul Zilelor Culturii la Salamanca, ediţia a II- a
03.05. – 18.05.2019 / holul Palatului de Anaya, Salamanca

„Selfie Automaton"
La Festivalul de teatru de marionete, Segvoia, ediţia a XXXIII – a România participa cu o expoziţie sub forma unui spectacol predefinit cu marionete automatizate, scenarii blocate.
03.05. – 19.05.2019 /
la Palacio de Quintanar

„Pons Traiani Drveta. Între Hispania şi Dacia" – documente, obiecte de patrimoniu
15.05. – 15.06.2019 /
Muzeul de Arheologie din Asturias

„1989: Bucureşti – Praga – Varşovia" – fotografie
Expoziţie organizată în contextul comemorării a 30 de ani de la căderea zidului Berlinului şi a regimurilor comuniste, în cadrul festivalului Internaţional PHotoESPAÑA
Artişti: Florin Andreescu (România), Chris Niedenthal (Polonia), Dana Kyndrová, Radek Bajgar, Karel Cudlín, Přemysl Hněvkovský, Pavel Hroch, Lubomír Kotek, Michal Krumphanzl, Jan Šibík (Cehia)
03.06. – 01.09.2019

ICR NEW YORK

200 East 38th Street, New York, N.Y. 10016, U.S.A
www.icrny.org
www.icr.ro/new-york

„Frieze New York"
Participarea galeriei Ivan la secţiunea "Focus"
Curator: Marian Ivan
Artişti: Anca Benera, Arnold Estefan, Cristina David, Iulia Toma
02.05. – 05.05.2019

„Another East" – pictură
Artişti: Ion Anghel, Cezar Atodiresei, Cătălin Bălescu, Traian Boldea, Marcel Bunea, Petru Lucaci, George Mircea, George Moscal, Alexandru Rădvan, Mihai Sîrbulescu şi Andrei Tudoran
Curator: Cătălin Bălescu
18.05. – 09.06.2019 / Galeria RIVAA

ICR PARIS

1 rue de l`Exposition, 75007 Paris
www.icr.ro/paris/

Louis Monier – „Ces roumains qui ont fait la France" – fotografie
Curatoare: Marcela Feraru / Sezonul România – Franţa 2019, cu titlul *Bleu / Albastru – România la Issy* / 04.04. – 17.04.2019 / Centrul Cultural Andree Chedid / Issy les Moulineaux

George Bodogan – „Europa un are ziduri, înălţimile sale sunt artistice" – performance
18.05.2019 / Piaţa Emile Cresp

Erno Bartha – „Zgârie - nori"

Sculptură monumentală din fân ecologic
02.06. – 14.07.2019 / Jardin de Luxembourg, Paris

ICR PRAGA

Nerudova 5, Malá Strana, 118 00 Praha 1
www.icr.ro/praga

„Cvadrienala de Scenografie şi Spaţiu Performativ, Praga 2019"
Cea mai mare expoziţie de arhitectură teatrală şi scenografică din lume cu reprezentanţi din peste 79 de ţări se află la ediţia a XIV -a.
06.06. – 16.06.2019

ICR STOCKHOLM

Skeppsbron 20, 111 30
www.rkis.se
„Matca Artspace"
Ediţia din 2019 a târgului alternativ de artă " Supermarket"
Artişti: Alexandra Mocan, Alexandru Muraru, Andreea Anghel, Bandi Saşa Robert, Camilia Filipov, Matei Toşa, Cristian Tuşinean
Coordonatori: Alexandra Mocan, Matei Tosa, Alexandru Muraru
04.04. – 07.04.2019
Tincuţa Heinzel – „Signal to Noise"

arta digitală
Participarea artistei la unul din cele mai importante festivaluri de artă digitală din Europa, Piksel Fest Spill 2019, Bergen, Norvegia ("Festival for elektronisk kunst og fri teknologi")
25.05. – 16.06.2019 / Piksel Studio Exhibition

Ion Grigorescu – „Ion Grigorescu: The open Artist"
Expoziţie personală ce cuprinde peste 100 de lucrări din perioada 1964 - 2019
Curatoare: Adreiana Mihail
04.05. – 07.07.2019 / galeria Kohta, Helsinki

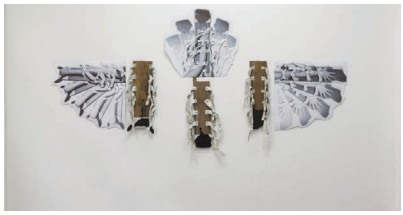
04/05/06 — 2019

ICR TEL-AVIV
Shaul Hamelech 8

Shlomo Katz – „Culmi" – pictură, desen / Curatoare: Tzipi Katz
03.04. – 20.05.2019

Bianca Boroş – Confluenţe" – pictură / 23.05. – 21.06.2019

Apparatus 22 – „Subtitles" – instalaţie artă contemporană
Membrii actuali „ Apparatus 22": Erika Olea, Dragoş Olea, Maria Farcaş, Ioana Nemeş
30.05. – 03.06.2019



Petrică Mogoş – „Histories of Easternfuturism" – instalaţie interactivă
Participare românească la Jerusalem Design Week – cea mai relevantă manifestare dedicată designului din Israel, cu tema principală, pentru ediţia 2019, EAST
13.06. – 20.06.2019
Mugur Vărzariu – Roma, always"
Expoziţie de fotografie despre comunitatea rromă din România în cadrul Festivalului Jaffa Fest
13.06. – 30.06.2019 / Teatrul Hasmta din Jaffa

ICR VARȘOVIA
Ul. Chopina 10; 00-559 Warszawa
www.icr.ro/varsovia

Irina Cios – „Photo- Match"
Prezenţă românească la Festivalul Internaţional de Fotografie Fotofestival, unul din cele mai importante festivale din Europa Est – Centrală
13.06. – 30.06.2019 / Łódź

ICR VENEȚIA
Palazzo Correr-Campo Santa Fosca, Cannaregio 2214,
30121 Veneţia, Italia
www.icr.ro/venetia
Augustin Lucici– „Edifici di architettura tradizionale romena" – pictură
25.03. – 13.04.2019

Bianca Boroş – „Apa: timpul vieţii" – pictură
15.04. – 30.04.2019

Mihail Călin – „Bucolice" – pictură
04.06. – 19.06.2019

ICR VIENA
Argentinierstr. 39, 1040 Viena, Austria / www.icr.ro/viena/

Cristian Oeffner Oprea – „Casa Storck – un paradis al artelor" – fotografie

Proiect realizat în contextul Bienalei de Artă şi Arhitectură din Viena – "Vienna Biennale"
Curatoare: Elena Olariu
Asistent curator:
Ana Maria Măciucă
Concept grafic: Ştefan Csampai
29.05. – 23.09.2019

Geo Barcan este o artistă mixed-media, care lucrează în Marea Britanie și în România. Este în ultimul an la Teatru și Film în cadrul Universității din Kent. Este interesată de artele experimentale și de transumanism.

Josephine Bosma este critic și teoretician care trăiește și lucrează în Amsterdam. S-a specializat în arta în contextul internetului. În 1997 Bosma a devenit una din figurile-cheie care a participat și a modelat pe atunci noua sferă a discursului critic (și practicii) pe internet, desfășurat pe liste de e-mail precum Nettime și Rhizome. De atunci, scrierile ei despre net art și cultura net apar în numeroase publicații, cărți și cataloage, atât on- cât și offline, de la Ars Electronica, Telepolis, Mute și Du la Metropolis M și Frieze D/E. Ea a co-editat cartea Nettime README (Autonomedia 1999), manualul Next5Minutes3 (N5M organization 1999) și pentru puțin timp a editat newsletter-ul online CREAM (2000-2002). Din 2011 Bosma e doctorandă externă la Universitatea din Amsterdam. Lucrează adesea ca consilier și membru de jurii în domeniul artei, științei și tehnologiei.

Anca Bucur – artistă a cărei practică este investită în cercetări speculativ teoretice și clarificări conceptuale. Ea lucrează cu diferite medii într-un demers dezobedient pentru explorarea patternurilor material-semiotice și intersectarea conținuturilor de cunoaștere pe care acestea le cuprind. În lucrările sale, aproprie și (d)enunță registre, contexte și concepte-personaje ca mijloace de afirmare a unui proces de desubiectifizare și de-colonizare.

Magda Tyżlik-Carver este asistentă la Departamentul de Digital Design și Studii Informatice la Școala de Comunicație și Cultură de la Aarhus University (UK). E de asemenea curator independent cu sediul la UK și Danemarca. Expoziții și evenimente recent curatoriate de ea includ Movement Code Notation (2018), Corrupting Data (2017), Ghost Factory: performative exhibition with humans and machines (2015), Common Practice (2010, 2013). Ea este co-editor (împreună cu Helen Pritchard și Eric Snodgrass) al Executing Practices (2017), o colecție de eseuri scrise de artiști, programatori, teoreticieni angajați în intervenția critică în conceptul mai larg al execuției în software. Ea e membră a grupului Critical Software Thing și a consiliului editorial pentru seria Data Browser. Este de asemenea cercetător asociat la Centre for the Study of the Networked Image al South Bank University, Londra.

Ioan Cernei este artist, designer și web developer. A lucrat în diverse startup-uri, birouri de arhitectură sau cluburi din Viena – ca programator, cercetător UI, inginer de instalație sau dj – în prezent partener de proiect al studioului de design Black & Field. Ioan explorează teme precum intimitatea, comunicarea și identitatea, precum și alte interese conexe – cum ar fi sănătate și nutriție, grădinărit urban, cuantificarea sinelui și djing.

Tudor Ciurescu (n.1996 Craiova, România) este artist vizual și student la Ecole Cantonale D'Art Lausanne,

Geo Barcan is a mixed-media artist, working in the UK and in Romania. She is
currently finishing her degree in Film and Drama (BA) at the University of Kent. She is interested in experimental arts and transhumanism.

Josephine Bosma is a critic and theorist living and working in Amsterdam, the Netherlands. She specializes in art in the context of the Internet. In 1997 Bosma became one of the key figures participating in and molding the then new sphere of critical Internet discourse (and practice) taking place in email lists such as Nettime and Rhizome. Since then her writings on net art and net culture appear in numerous magazines, books and catalogues, both on- and offline, from Ars Electronica, Telepolis, Mute, and DU to Metropolis M and Frieze D/E. She co-edited the Nettime book README (Autonomedia 1999), the Next5Minutes3 workbook (N5M organization 1999) and briefly edited the online newsletter CREAM (2001-2002). Since 2011 Josephine Bosma is an external PhD candidate at the University of Amsterdam. She regularly acts as advisor and jury member in the area of art, science and technology.

Anca Bucur is an artist whose practice is embedded in both theoretical and speculative research and conceptual clarifications. She works in disobedient manners with different mediums in order to exploit their material-semiotic patterns and to intersect their intrinsic knowledge contents. In her works, she appropriates and (d) enounces registers, contexts and concepts-characters as means of asserting a process of de-subjectification and de-colonization.

Magda Tyżlik-Carver is Assistant Professor in the Dept. of Digital Design and Information Studies at the School of Communication and Culture at Aarhus University (DK). She is also an independent curator based in UK and Denmark. Recent curated exhibitions and events include Movement Code Notation (2018), Corrupting Data (2017), Ghost Factory: performative exhibition with humans and machines (2015), Common Practice (2010, 2013). She is co-editor (with Helen Pritchard and Eric Snodgrass) of Executing Practices (2017) a collection of essays by artists, programmers, theorists engaging in critical intervention into the broad concept of execution in software. She is a member of Critical Software Thing group and a member of editorial board for Data Browser series. She is also Associate Researcher with Centre for the Study of the Networked Image at the London South Bank University.

Ioan Cernei is an artist, designer and web developer. He has worked in startups, architecture offices or clubs in Vienna – as a developer, UI researcher, installation engineer or dj – currently managing partner of design studio Black & Field. Ioan works with topics of privacy, communication and identity, but has many interests – like health and nutrition, urban gardening, quantified self and djing.

Elveția. Practica sa se întinde pe diferite medii, mereu experimentând tehnici noi de redare a imaginii. Subiectul principal al lucrărilor este relația dintre obiect și imagine în cultura contemporană, de la meme la Bitcoin, văzute printr-o perspectivă absurdă și comică..

Georgiana Cojocaru este o scriitoare de artă stabilită în București. A terminat programul de master „The Contemporary" al Universității Kent pentru că, la vârsta aceea, se considera îndeajuns de liberă încât să poată urmări un concept atât de vag și dificil din punct de vedere teoretic. Din fericire pentru ea, și-a redescoperit vechea pasiune de a scrie și interesul său pentru povestiri, theory fiction, fan fiction și poetică. Este secretar general de redacție la Revista ARTA.

Silvia Costin a studiat pictură la Universitatea de Arte și Design din Cluj-Napoca și master la Universitatea Națională de Arte din București. În lucrările sale abordează teme legate de rasă, știință, erori, uitare, percepție greșită, spațiul emoțiilor interioare, pe care le reformuleaza încontinuu. Trăiește și lucrează în București.

George Crângașu este un tânăr artist digital care trăiește și lucrează la Cluj-Napoca.

Adrian Ganea este un tânăr artist digital care trăiește și lucrează la București.

Bogdan Ghiu – poet, eseist, traducător și teoretician. A urmat studii de filosofie sub îndrumarea lui Jacques Derrida la École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. Trăiește și lucrează la București.

Ward Jenssen este curator independent, directorul departamentului de cultură digitală la Cinekid și cercetător la The Image Society Foundation Amsterdam, Olanda.

Daria Khokhlova s-a născut în anul 2000, trăiește și lucrează în Moscova. Cercetătoare independentă a filosofiei contemporane, noului materialism și condițiilor postadevăr, organizatoare a unor proiecte de cercetare și educație cu privire la filosofie (Center for New Philosophy and Philosophical Discussion Club). Autoare a diverselor lucrări prezentate la Universitatea din Groningen, Universitatea din Padova, Școala de Științe Economice și Sociale din Moscova, Institutul Poletayev de Studii Teoretice și Istorice, Institutul pentru Inițiative Muzicale etc.

Dmitry Kuvshinov s-a născut în anul 2000, trăiește și lucrează în Moscova. Cercetător independent în boemistică, interpret de engleză, rusă, cehă și slovacă.

Edith Lázár (n.1988) este teoreticiană de fashion în devenire și mai mult decât ocazional scriitoare de artă, stabilită în Cluj-Napoca, România. Este cofondatoare și parte din colectivul curatorial Aici Acolo, un proiect „în mișcare", menit să reactiveze spații urbane nefolosite ori abandonate din Cluj-Napoca, expunând în acestea artiști tineri. În prezent este bursieră în cadrul rezidențiatului la Akademie Schloss Solitude, Stuttgart (Teorie Fashion/Design), 2019, unde explorează modalități de scriere care îmbină teoria, literatura și jurnalismul.

Thea Lazăr trăiește și lucrează între Cluj-Napoca și internet. A absolvit Universitatea de Artă și Design din Cluj-Napoca și face parte din echipa Aici Acolo.În ultimul timp studiază rolul miturilor și al tradițiilor în prezentul nostru tehnologizat și intersectiile dintre știință și

Tudor Ciurescu (b.1996 Craiova, Romania) is a visual artist and student at Ecole Cantonale D'Art, Lausanne. His practice is spread across different mediums, always experimenting with new image rendering techniques. The main subject of his works is the relation between object and image in contemporary internet culture, from memes to Bitcoin, all seen through an absurd and comic lens.

Georgiana Cojocaru is an art writer based in Bucharest. She completed "The Contemporary" M.A programme at the University of Kent because, at that age, she thought of herself vacant enough so as to chase after such theory heavy and impossibly vague a concept. Luckily for her, she rediscovered a former passion in writing and her interest in storytelling, theory fiction, fan fiction, and poetics. She is the secretary general of Revista ARTA.

Silvia Costin studied painting at the University of Arts and Design in Cluj-Napoca and has a master at the National University of Arts in Bucharest. In her works she tackles themes related to such issues as race, science, errors, forgiveness, wrong perception, interior emotions space, which she reformulates continuously. She lives and works in Bucharest.

George Crângașu is a young digital artist who lives and works in Cluj-Napoca, Romania.

Adrian Ganea is a young digital artist who lives and works in Bucharest.

Bogdan Ghiu – poet, essayist, translator and theorist. He studied philosophy under the guidance of Jacques Derrida at the École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. He lives and works in Bucharest.

Ward Jenssen is an independent curator, head of digital culture at Cinekid and researcher at The Image Society Foundation Amsterdam, The Netherlands.

Daria Khokhlova was born in 2000, lives and works in Moscow.An independent researcher on contemporary philosophy, new materialism and post-truth conditions, art critic, organizer of research and educational projects in philosophy (Center for New Philosophy and Philosophical Discussion Club). An author of various papers presented at University of Groningen, University of Padua, Moscow School of Social and Economic Sciences, Poletayev Institute for Theoretical and Historical Studies in the Humanities, Institute for Music Initiatives etc.

Dmitry Kuvshinov was born in 2000, lives and works in Moscow. An independent researcher specialising in Bohemistics, an interpreter from the English, Russian, Czech and Slovak languages.

Edith Lázár (n.1988) is a fashion theorist in-the-making and more than occasional art writer based in Cluj-Napoca, Romania. She is the co-founder and part of the curatorial collective Aici Acolo, an 'on-the-move' project that reactivates unused or abandoned urban spaces in Cluj-Napoca showcasing young artists. Currently, she is a fellow in the residency program of Akademie Schloss Solitude, Stuttgart (Fashion Theory/Design), 2019, where she explores ways of writing that merge theory, literature and journalism.

Thea Lazăr lives and works between Cluj-Napoca and the internet. She graduated from the University of Art

pseudoștiință.
Geert Lovink este un teoretician media olandez, critic al internetului și autor al lucrărilor Uncanny Networks (2002), Dark Fiber (2002), My First Recession (2003), Zero Comments (2007), Networks Without a Cause (2012), Social Media Abyss (2016) și Sad by Design (2019). A fondat în 2004 Institute of Network Cultures la Universitatea de Științe Aplicate din Amsterdam. Centrul său organizează conferințe, publicații și rețele de cercetare precum Video Vortex (video online), Unlike Us (alternative în social media), Critical Point of View (Wikipedia), Society of the Query (cultura cercetării), MoneyLab (modele de venituri în arte bazate pe internet). Proiectele recente se ocupă cu publicația digitală și viitorul criticii de artă.
Gabriela Mateescu este o artistă feministă stabilită în București. Lucrează cu performance, performance video, instalație și desen. Este fondatoarea grupului colectiv Nucleu 0000 și folosește pseudonimul Anastasia Manole drept avatar pentru anchetele sale digitale.
Cosmina Moroșan – poetă, performer. Practica sa înglobează literatura, filosofia, apropieri din zona psihiatriei experimentale, tehnologia și religia. Încearcă să selecteze / să creeze medii reale pentru dialoguri/ grupuri ca evenimente sau procese profund trasformatoare.
Adela Muntean este artist digital, doctorand și curator, stabilită în Cluj Napoca. Din postura de doctorand, interesul său actual are de-a face cu reinterpretarea conceptului de media imersivă în era digitală, dar și cu practici artistice în domuri și planetarii. În prezent, este asistent universitar și predă practici digitale la departamentele român și maghiar din cadrul Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca.
Raluca Nestor Oancea este teoreticiană de artă și profesor la Universitatea Națională de Artă din București.
Marina Oprea (n. 1989) este o artistă care locuiește și lucrează în București. A absolvit Universitatea Națională de Arte București, secția de fotografie și video. Între proiecte scrie și traduce pentru Revista ARTA, precum și alte publicații artistice naționale și internaționale. Atât în lucrările sale artistice, cât și în cele editoriale, prezintă un interes deosebit pentru tot ce înseamnă pop culture și internet culture.
Denise Parizek (n. 1963) este curatoare şi critic de artă independentă. În prezent este membră a spațiului artist-run Schleifmühlgasse 12-14 din Viena. Trăieşte şi activează în Europa.
Ingrid Pimsner este o artistă și o scriitoare de artă care trăiește între Philadelphia și București. Ea este fondatoarea și directorul actual al Institutului Internațional de Artă și Teorie Contemporană, o rezidență artistică de pe coasta Mării Negre, în orașul Mangalia. În plus, ea co-curatoriază Archive Space Project, un proiect curatorial fondat de Annie Daley în 2010 și deschis inițial în imobilul Crane Arts din Philadelphia, USA.
Josh Plough este un curator independent și scriitor stabilit în Varșovia. Practica sa are ca scop punerea în legătură a publicului cu cercetarea de artă și design, țintind către extinderea discuției din jurul tehnologiei și a cetățeniei. De asemenea, strânge bani în vederea

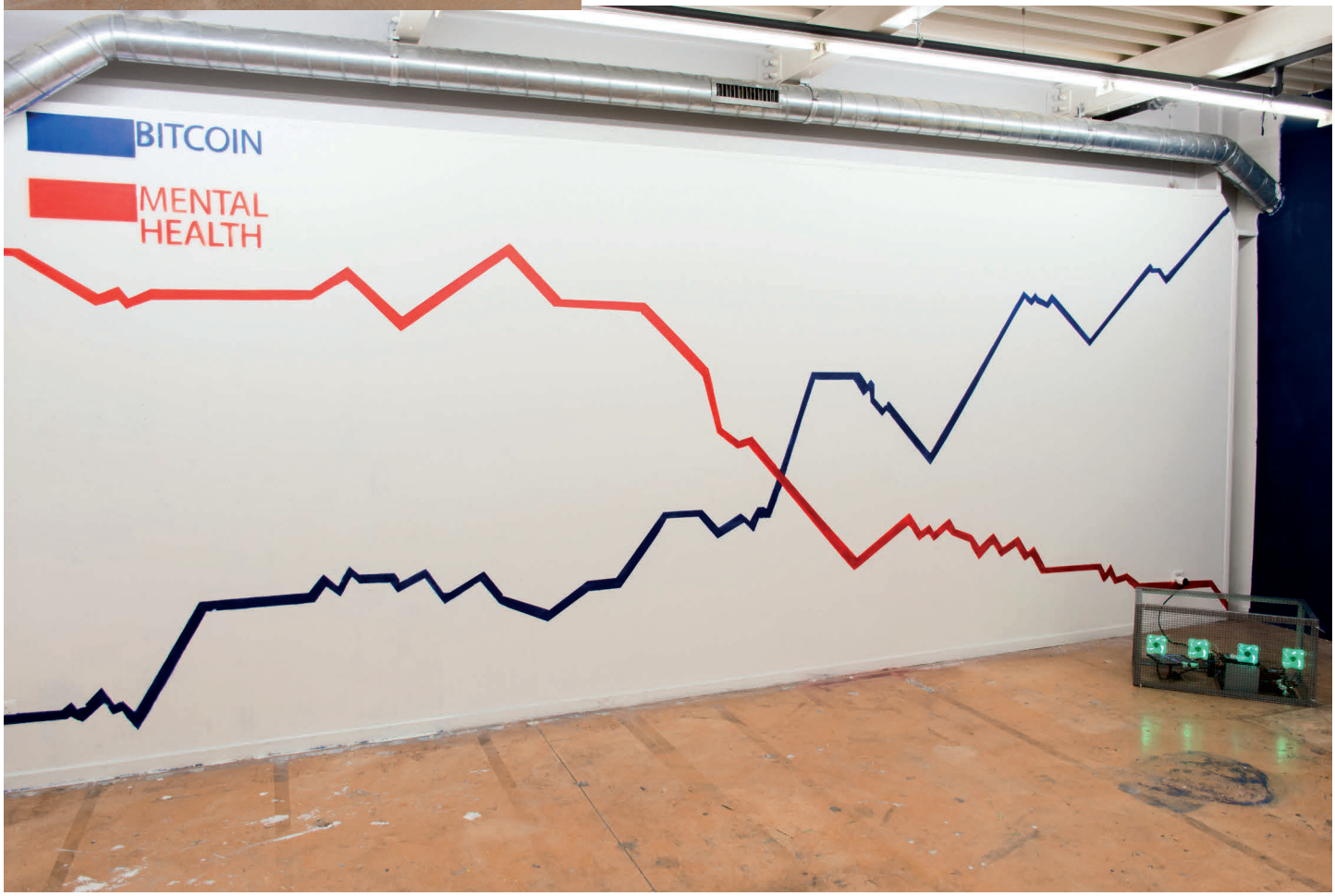
and Design in Cluj-Napoca and is part of the Aici Acolo team.Lately she's been researching the role of myths and traditions in our technologized present and the intersections between science and pseudoscience.
Geert Lovink is a Dutch media theorist, internet critic and author of Uncanny Networks (2002), Dark Fiber (2002), My First Recession (2003), Zero Comments (2007), Networks Without a Cause (2012), Social Media Abyss (2016) and Sad by Design (2019). In 2004 he founded the Institute of Network Cultures at the Amsterdam University of Applied Sciences. His centre organizes conferences, publications and research networks such as Video Vortex (online video), Unlike Us (alternatives in social media), Critical Point of View (Wikipedia), Society of the Query (the culture of search), MoneyLab (internet-based revenue models in the arts). Recent projects deal with digital publishing and the future of art criticism.
Gabriela Mateescu is a feminist artist based in Bucharest. She works with performance, video-performance, installation, and drawing. She is the founder of the artist collective group Nucleu 0000 and uses the name Anastasia Manole as an avatar for her digital inquiries.
Cosmina Moroșan – poet, performer. Her practice englobes literature, philosophy, experimental psychiatric approaches, technology and religion. She tries to select / create real mediums for dialogues / groups as deep transformative events/ processes.
Adela Muntean is a digital artist, PhD researcher, and curator based in Cluj Napoca. As a PhD researcher her current interest deals with the reinterpretation of immersive media in the digital age and artistic practices in domes and planetariums. Currently she is a teaching assistant in digital practices at the Hungarian and Romanian departments at Babeș-Bolyai University in Cluj-Napoca.
Raluca Nestor Oancea is an art theoretician and professor at the National University of Art in Bucharest.
Marina Oprea is an artist who lives and works in Bucharest. She studied photography and video at the National University of Arts in Bucharest. Besides her projects, she writes and translates for Revista ARTA as well as for other national and international artistic publications. In her artistic and editorial work she shows a great interest in all that is related to pop culture and internet culture.
Denise Parizek (b. 1963) is a freelancer art curator, art critic and member of artist run space Schleifmühlgasse 12-14 in Vienna. Lives and works in Europe.
Ingrid Pimsner is a painter and arts writer based in between Philadelphia and Bucharest. She is also the founder and current director of The International Institute of Contemporary Art and Theory, an artist residency overlooking the Black Sea in the coastal town of Mangalia, Romania. In addition, she co-curates the Archive Space Project, a curatorial project founded by Annie Daley in 2010 and originally located in the Crane Arts building in Philadelphia, PA.
Josh Plough is a freelance curator and writer based in Warsaw. His practice focuses on bringing art and design research into contact with the public and policy makers, with the aim of widening the debate surrounding technology and citizenship. He is also saving up for a tele-

achiziționării unui telescop.
RYBN.ORG este un colectiv artistic francez extra-disciplinar, fondat în 1999, cu sediul la Paris și Berlin.
Cristina Popescu Russu este artistă vizuală, ceramistă și curatoare. Din 2007, membră a Academiei Internaționale de Ceramică (AIC) din Geneva. Co-fondatoare a galeriei Galateea, București.
Natalya Serkova este filosof și teoretician al artei, stabilită în prezent la Moscova, Rusia. Este co-fondatoarea TZVETNIK, un proiect care explorează și promovează arta contemporană din toată lumea. Colaborează la Moscow Art Magazine, jurnalul e-flux, Revista ARTA, OFluxo și altele.
Anticorp Solar este un artist vizual și sound artist din București. Practica sa (imagine, video, instalație, text, sunet, performance) are în centru vitalitatea obiectelor, individuarea emergentă în mediul educațional/utilitar și concepte precum dimensiunea, autonomia și transcendența.
Simion Teodor Ștefan (n. 1995) este artist. A studiat română și engleză la Universitatea din București, iar în prezent studiază fotografie și video la Universitatea Națională de Arte București.
Taietzel Ticalos (n. 1986) este o artistă vizuală din București. Practica ei artistică investighează transmutarea realității în spațiul virtual, urmărind modul în care se dezvoltă narațiunile digitale. Este interesată de practici de obiectificare prin sexualizare, de platformele de social media ca medii consumeriste, de performance digital și reconstituiri digitale. În perioada 2014-2016 a coordonat, împreună cu Gabriela Mateescu, grupul mobil Nucleu 0000, un colectiv flotant de artiști români tineri.
Lukas Truniger este un artist, compozitor și muzician electronic. Practica sa încorporează instalații multimedia, obiecte sculpturale, performanțe și design de noi instrumente muzicale.
Mădălina Zaharia este o artistă de origine română care locuiește și lucrează în Londra. În 2012 a absolvit un masterat în Printmaking la Royal College of Art (Londra), după ce în prealabil a terminat un curs postuniversitar în Arte Vizuale la Byam Shaw School of Art (CSM) în 2010 și a absolvit Universitatea Națională de Arte din București la secția Foto-Video în 2008.

scope.
RYBN.ORG is a French extra-disciplinary art collective, created in 1999, based in Paris and Berlin.
Cristina Popescu Russu is a visual artist, ceramist and curator. Member of the International Ceramics Academy (AIC) in Geneva since 2007. Co-founder of Galateea Gallery, Bucharest.
Natalya Serkova is a philosopher and art theorist, currently based in Moscow, Russia. She is a co-founder of TZVETNIK, a project exploring and promoting contemporary art from around the world. She is a contributor to Moscow Art Magazine, e-flux journal, Revista Arta, OFluxo and others.
Anticorp Solar is a visual and sound artist from Bucharest. His practice (image, video, installation, text, sound works, performance) focuses on the vitality of objects, the emerging individuation within educational/ utilitarian environments and concepts such as dimension, autonomy and transcendence.
Simion Teodor Ștefan (b. 1995) is an artist. He studied Romanian and English at the University of Bucharest, and is currently studying photography and video at the National University of Arts in Bucharest.
Taietzel Ticalos (b. 1986) is a visual artist based in Bucharest, Romania. Her artistic practice investigates the transmutation of reality into the virtual space and contemplates the development of digital narrations. She focuses on sexual objectification, social media as consumer media, digital performance and digital reenactment. Between 2014-2016 she coordinated with Gabriela Mateescu the mobile group Nucleu 0000, a flexible collective of young Romanian artists.
Lukas Truniger is an artist, composer and electronic musician. His practise incorporates works such as multimedia installations, sculptural objects, performances, and the design of new musical instruments.
Mădălina Zaharia is a Romanian artist who lives and works in London. She graduated from the Royal College of Art (London) with an MA in Printmaking in 2012, having gained a Postgraduate Diploma in Fine Art at Byam Shaw School of Art (CSM) in 2010 and a BA in Photography and Video at the University of the Arts, Bucharest, Romania in 2008.

← Tudor Ciurescu, *Decentralized Network Home Module*, 2018. Iarbă, aluminiu, Router WI-Fi, Plexiglas. Prin amabilitatea artistului. Credite foto: Tudor Ciurescu.
Tudor Ciurescu, *Decentralized Network Home Module*, 2018. Grass, Aluminium, WI-Fi Router, Plexiglas. Courtesy of the artist. Photo credits: Tudor Ciurescu.

↓ Tudor Ciurescu, *Wall Painting*, 2018. Prin amabilitatea artistului. Credite foto: Tudor Ciurescu.
Tudor Ciurescu, *Wall Painting*, 2018. Courtesy of the artist. Photo credits: Tudor Ciurescu.



Revista ARTA 38—39(384)/2019, ANUL X (51)

Revistă de arte vizuale editată de Uniunea Artiștilor Plastici din România (UAP). Fondată în 1954.
Visual arts magazine, edited by the Visual Artists' Union of Romania (UAP). Founded in 1954.

DIRECTOR DIRECTOR: Petru Lucaci, președinte UAP
REDACTOR-ȘEF EDITOR-IN-CHIEF: Magda Cârneci
SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE EDITOR: Georgiana Cojocaru
ASISTENT DE REDACȚIE: Simion Teodor Ștefan
REDACTOR ONLINE ONLINE EDITOR: Cristina Bogdan
CONCEPT GRAFIC & DESIGN GRAPHIC CONCEPT & DESIGN: Maria Draghici
PROCESARE IMAGINI IMAGE PROCESSING: Persistent Amateur
DTP & PRODUCȚIE DTP & PRODUCTION: Maria Draghici (Persistent Amateur)
CORECTURĂ PROOFREADING: Rareș Grozea, Simion Teodor Ștefan, Georgiana Cojocaru
SERV. ADMINISTRATIV-FINANCIAR ADMINISTRATIVE-FINANCIAL DEPT.: Rodica Dogaru, Maria Ioan
DISTRIBUȚIE DISTRIBUTION: Cristina Bogdan, Mariana Motilică

COLEGIUL CONSULTATIV ADVISORY BOARD
Judit Angel (Bratislava), Anca Arghir (Düsseldorf), Horea Avram (Cluj), Coriolan Babeți (New York), Ami Barak (Paris), Călin Dan (București), Liviana Dan (Sibiu), Ruxandra Demetrescu (București), Adrian Guță (București), Aurelia Mocanu (București), Cristian Nae (Iași), Ileana Pintilie (Timișoara), Maria Rus Bojan (Amsterdam)

COORDONATOAREA DOSARULUI ARTĂ ȘI DIGITALITATE: Georgiana Cojocaru

COLABORATORI CONTRIBUTORS
Jasmina Al-Qaisi, Maria Anghel, Georgiana Barcan, Anca Bucur, Josephine Bosma, Magda Tyzlik-Carver, Ioan Cernei, Georgiana Cojocaru, George Crângașu, Silvia Costin, Ward Jenssen, Adrian Ganea, Bogdan Ghiu, Rareș Grozea, Valentina Iancu, Daria Khokhlova, Dmitry Kuvshinov, Thea Lazăr, Edith Lazar, Andrea Lieber, Geert Lovink, Gabriela Mateescu, Cosmina Moroșan, Ada Muntean, Adela Muntean, Raluca Nestor Oancea, Marina Oprea, Denise Parizek, Josh Plough, Ingrid Pimsner, RYBN.ORG, Natalya Serkova, Anticorp Solar, Simion Teodor Ștefan, Lukas Truniger, Raluca Țurcanașu, Teodora Vindt, Mădălina Zaharia

TRADUCĂTORI TRANSLATORS
Daniel Clinci, Georgiana Cojocaru, Alexandra Găujan, Rareș Grozea, Marina Oprea, Simion Teodor Ștefan, Yigru Zeltil

COPERTA I FRONT COVER: © Bob Bicknell-Knight

CREDITE CREDITS
Vitaly Bezpalov, Cosmina Moroșan, Tudor Ciurescu, Lukas Truniger, Lucie Menard, Ioan Cernei, © Kristof Vrancken, RYBN.ORG, © Miss XMX, Vlad Brăteanu, Anca Bucur, Roberta Curcă, George Crângașu, Dana Dincă, Didi Elena, Petre Fall, Adrian Ganea, Frank Kleinbach, Thea Lazăr, Edith Lazar, Anastasia Manole, Adela Muntean, Anna-Lena Niele, NUCLEU, Mihai Teodor Sava, Anticorp Solar, Tăietzel Ticălos, Bogdan Teodorescu, Tintype Gallery, Tomorrow Bureau și Bas van de Poel, Ewout Huibers, The Otolith Group, Kate Kooper și Hayward Gallery, © Garage Museum of Contemporary Art, Andrew Kreps Gallery (New York) și Esther Schipper Gallery (Berlin), © 2019 readsreads.info, © Jesse Darling, Arcadia Missa, © Tate Photography (Matt Greenwood), Denise Parizek, Mute Insurgent, Avital Bar-shay, Yap Studio, Pavel Curagau, Bogdan Ghiu, Petre Fall, Didi Elena, Nucleu, Mihai Teodor Sava

Opiniile exprimate în articole aparțin în exclusivitate autorilor.
The opinions expressed in the articles belong exclusively to the authors.
Toate drepturile sunt rezervate.
All rights reserved.
© Uniunea Artiștilor Plastici din România

CORESPONDENȚĂ POSTAL ADDRESS:
Revista ARTA
Str. Biserica Amzei nr. 7-9, sector 1, București, cod poştal: 010391
redactie@revistaarta.ro
www.revistaarta.ro

DISTRIBUȚIE DISTRIBUTION:
Revista ARTA poate fi achiziționată din librăriile Cărturești, Humanitas, Librarium, Alexandria, Hecate, Open Art, P U N C H; de la chioșcurile Relay și Inmedio; de la galeriile partenere ODD, Galeria Posibilă, Mobius Gallery; de la redacție și de la filialele UAP din toată țara. Puteți comanda un număr direct de pe site-ul nostru, accesând link-ul cu revista dorită din secțiunea SHOP. Există opțiunea de a comanda orice revistă și în format PDF. Cititorii din afara Europei sunt rugați să ne contacteze pentru orice comandă. // Revista ARTA is available in bookshops around the country such as Cărturești, Humanitas, Librarium, Alexandria, Hecate, Open Art, P U N C H; in Relay and Inmedio newsstands; in partner galleries such as ODD, Galeria Posibilă, Mobius Gallery; from our editorial office, as well as in UAP local headquarters. By clicking on the title of each magazine in the SHOP area, you can buy individual issues either as digital content or in print format. For orders outside the EU please email us.

ISSN: 0004-3354

Revistă finanțată de Guvernul României prin Ministerul Culturii şi Identității Naționale.
Magazine funded by the Government of Romania through the Ministry of Culture and National Identity.